

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Um Estudo de Construção da Personagem a partir do
Movimento Corporal

LÍGIA LOSADA TOURINHO

Campinas, 2004.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**Um Estudo de Construção da Personagem a partir do
Movimento Corporal**

LÍGIA LOSADA TOURINHO

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Artes sob a orientação do Prof. Dr.
Eusébio Lôbo da Silva.

Campinas, 2004.

TOURINHO, LÍGIA LOSADA.

T645e

Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal / Lígia Losada Tourinho. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Eusébio Lobo da Silva.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Laban, Rudolf von, 1879-1958. 2. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. 3. Corpo e mente. 4. Artes Cênicas. 5. Movimento (Encenação). I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. III. Título.

A Vovó Edith *in memoriam*,
hoje meu anjo da guarda.

A meus pais;
Regina e Severo,
por terem me dado condições de
perceber a beleza e o prazer em
estudar.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eusébio Lobo, meu grande mestre - no sentido “mais Oriental possível” - também orientador desta pesquisa, capaz de lições belíssimas sobre a arte e a vida.

A toda minha grande família, em especial a;

- Meus pais;
- Minhas irmãs, exemplos de inteligência e sensibilidade; Júlia, pela habilidade com as máquinas e a burocracia, e Myrtis, pelo dom de ouvir;
- Minhas avós, Edith e Myrtis, cada uma a sua maneira, ajudando como podem, oferecendo seus colos milagrosos;
- Às minhas tias, Denira e Pimpa, por serem como mães;
- A Érico, pela sua música e seu companheirismo, por me acompanhar em tantos processos artísticos e saber compreendê-los.

A Ricardo, meu grande amor, amigo e companheiro.

A Dona Ângela.

Aos meus amigos do Grupo Carranca: Gustavo Garcia da Palma, Tomás Decina, Carolina Siqueira, Andréia Hyonashiro, Renata Fernandes e Sylla Jonh.

A Silvana Nascimento.

A Camila Ferreira, pela generosidade em revisar este texto.

A alguns grandes pesquisadores - artistas e não artistas - que me proporcionaram descobertas ao longo deste processo: Profa. Joana Lopes, Profa. Dra. Marília Vieira Soares, Profa. Mestra Marina Martins, Regina Miranda, Juliana Moraes, Michelle Minnick, Rosângela e Márcio - Instituto de Yogoterapia de Campinas.

Aos companheiros do grupo de estudos, “O Popular e a Cena”, coordenado pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo.

A todos os meus alunos, principalmente a turma da Faculdade de Dança da Unicamp ingressantes em 2002.

Aos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial ao Jaime.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sistemático sobre a construção da personagem nas Artes Cênicas, pelo prisma do movimento corporal, utilizando como principal suporte teórico e prático os estudos da Coreologia de Rudolf Von Laban e da Técnica de Stanislavski. Tomamos como base para a fundamentação teórica a idéia de o homem ser uma corporeidade, constituída pela *Gestalt* CORPO-MENTE-ESPÍRITO, presente nos estudos de Merleau-Ponty, nas consciências corporais e em todos aqueles que acreditam na indivisibilidade do ser humano. Levantamos a hipótese de que a relação de cada intérprete com seu *corpo próprio* interfere nas extensões de sua interpretação e da encenação em si. O desenvolvimento desta pesquisa se deu a partir da experimentação destes conceitos aplicados a dois tipos de propostas: um processo pedagógico de sistematização destas idéias e uma experimentação de construção de personagem, sob o ponto de vista do intérprete.

ABSTRACT

This research presents a study about the scenic construction of the character, based on body movement, and guided by the practical and theoretical studies of Rudolf Von Laban choreology and Stanislavski technich. The foundation of this study was based on the idea of the man being an unit, as Gestalt BOBY-MIND-SPIRIT, which was present on Merleau-Ponty studies, in body consciousness and in the believe of the indivisibility of the human being. This project enquires the relation of each interpreter with his own body and how it interferes in the extension of his interpretation and in all the staging. The development of this research was based on these concepts, applied on two propositions: the pedagogic process of systematization of these ideas and the experimental on character construction, under the view of the performer.

INDICE

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: CORPO - DISCIPLINAR E ANTI-DISCIPLINAR.	15
CAPÍTULO 2: DISCUTINDO O PAPEL DO CORPO EM UMA ABORDAGEM ANTIDISCIPLINAR	19
2.1. A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY	20
2.1.1 O CORPO	20
2.1.2 O ESPAÇO	21
2.1.3 O MOVIMENTO	22
2.2. IMAGEM CORPORAL	23
2.2.1 A PESQUISA DE PAUL SCHILDER	23
2.2.2 ASPECTOS FISIOLÓGICOS	24
2.2.3 ASPECTOS LIBIDINAIS	28
2.2.4 ASPECTOS SOCIOLÓGICOS	29
2.2.5 IMAGEM CORPORAL E CORPOREIDADE	32
CAPÍTULO 3: ALGUMAS TÉCNICAS ANTIDISCIPLINARES – REFLEXÃO E EXEMPLO DE PRÁXIS CORPORAIS DENTRO DA FILOSOFIA APRESENTADA	39
3.1. PRINCÍPIOS NORTEADORES DE UMA PRÁXIS CORPORAL VOLTADA PARA O DESENVOLVIMENTO DA CORPOREIDADE	39
3.2. EXEMPLOS DE PRÁXIS CORPORAIS	45
3.2.1 MÉTODO INTEGRAL DA DANÇA: UM ESTUDO DO DESENVOLVIMENTO DOS EXERCÍCIOS TÉCNICOS CENTRADO NO ALUNO – EUSÉBIO LÔBO DA SILVA	45
3.2.2 TÉCNICA ENERGÉTICA: FUNDAMENTOS CORPORAIS DE EXPRESSÃO E MOVIMENTO CRIATIVO – MARÍLIA VIEIRA SOARES ..	50
CAPÍTULO 4: “SISTEMA LABAN” - “CORÊUTICA”, “EUKINÉTICA” E OS FUNDAMENTOS DE BARTENIEFF	59
4.1. O ESTUDO DA “CORÊUTICA”	62
4.2. O ESTUDO DA “EUKINÉTICA”	77
4.3. OS FUNDAMENTOS DE BARTENIEFF	88
4.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO E A DANÇA	95
CAPÍTULO 5: CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM - ALGUMAS IDÉIAS ANTIDISCIPLINARES	101
5.1. JOGO DRAMÁTICO	102
5.2. O ESTUDO DAS AÇÕES FÍSICAS DE CONSTANTIN STANISLAVSKI	10
6	
5.2.1 FERRAMENTAS DA TÉCNICA DE STANISLAVSKI	109
5.2.2 AS AÇÕES FÍSICAS A PARTIR DE UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA	116
CAPÍTULO 6: DUAS EXPERIÊNCIAS ANTIDISCIPLINARES DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	121

6.1. PROGRAMA DE ESTÁGIO DOCENTE: UM CAMINHO PEDAGÓGICO PARA A APREENSÃO DOS CONCEITOS.....	122
6.1.1 INTRODUÇÃO À IMPROVISAÇÃO E PERCEPÇÃO SOBRE O GRUPO.....	122
6.1.2 UMA PROPOSTA DE INSTALAÇÃO PARA A IMPROVISAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA DE APLICAÇÃO DO CONCEITO DE CORPO DESENVOLVIDO.....	125
6.1.3 ESTUDO DAS FERRAMENTAS DA “CORÊUTICA”.....	138
6.1.4 APRESENTAÇÃO DE ALGUMAS FERRAMENTAS TEATRAIS: REFLEXÕES SOBRE O MOVIMENTO, A AÇÃO E O JOGO DRAMÁTICO.....	145
6.1.5 A DANÇA DO PERSONAGEM: UMA PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO A PARTIR DAS FERRAMENTAS DO “SISTEMA LABAN”.....	151
6.1.6 ESTUDO DA “EUKINÉTICA”.....	154
6.1.7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
6.2. “O BEBÊ DE TARLATANA ROSA”, EXPERIMENTANDO SOBRE A INTERPRETAÇÃO.....	157
6.2.1 AMBIVALÊNCIA ENTRE APARÊNCIA E REALIDADE: A IMPORTÂNCIA DA MANIPULAÇÃO DA ENERGIA INTERNA - INTENÇÃO ESPACIAL - EM FUNÇÃO DA CRIAÇÃO DE UM CONTEXTO.....	158
6.2.2 AS DIFERENTES DINÂMICAS ESPACIAIS E O ESTUDO DOS CHACKRAS PARA A VARIAÇÃO DOS PERSONAGENS.....	162
CONCLUSÃO	165
BIBLIOGRAFIA	169

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu da necessidade de se investigar o processo de construção de personagens a partir do movimento e, com isso, da fisicalidade. As primeiras questões que surgiram foram a respeito do que seria esta tão falada fisicalidade do intérprete e, qual, de fato, seria sua importância em relação ao trabalho dos artistas da cena. Qual seria o papel deste corpo em um processo de construção de personagem?

Para responder a estas perguntas desenvolvemos uma reflexão acerca de um panorama sobre a visão do corpo no Ocidente, utilizamos a idéia do ser humano enquanto uma corporeidade, constituída pela gestalt CORPO-MENTE-ESPÍRITO, presente nos estudos de Merleau-Ponty, nas consciências corporais e em todos aqueles que acreditam na indivisibilidade do humano. Levantamos a seguinte hipótese: a relação de cada intérprete com seu *corpo próprio* interfere nas extensões de sua interpretação e da encenação em si. Desenvolvemos, também, uma reflexão acerca de propostas de práxis corporais voltadas para as Artes Cênicas, que também se utilizam desta idéia de ser integral.

O segundo momento deste trabalho ocorreu no sentido de estudar possibilidades de construção de um personagem a partir das ferramentas presentes no estudo da Coreologia de Rudolf Von Laban e na técnica de Stanislavski. Desenvolvemos um estudo acerca destes fundamentos e dos pressupostos que os cercam - como as questões referentes à relação entre os intérpretes e seus próprios corpos e ao estudo da personagem. Em seguida, a partir de estudos práticos, aplicamos estas ferramentas pesquisadas em laboratórios de criação cênica.

Trabalhamos com dois tipos de laboratórios. O primeiro deles: uma sistematização desses conceitos aplicados em um grupo de artistas em formação, uma abordagem pedagógica sobre esta idéia de corpo e proposta de construção de personagem. Já o segundo laboratório foi desenvolvido sob o ponto de vista do intérprete da cena, onde averiguamos como essas idéias podem contribuir para um processo de construção de personagem.

CAPÍTULO 1: CORPO - DISCIPLINAR e ANTI-DISCIPLINAR

Estamos em uma fase da história humana extremamente transformadora, passando por um momento de rápidas mudanças tecnológica, o que gera um aumento considerável referente à produção de conhecimento em diferentes áreas. Estas transformações se inter-relacionam e modificam - a todo instante - cada indivíduo e seu entorno: o mundo que o cerca. Acreditamos que estas modificações, também, interferem no pensamento artístico e na maneira como este se manifesta. Às Artes - neste caso, focaremos as Artes Cênicas - tudo interessa. Ela diz respeito às questões humanas, portanto, tudo o que diz respeito ao Homem interessa ao artista. A necessidade de comungar a vida em grupo criou os rituais, a dança e as demais artes. Refletir sobre os saberes da vida, também nos remete às mesmas questões ontológicas dos tempos primitivos: de onde viemos, por que estamos, para onde vamos...

Laban (1978), também, acreditava na importância de se intercambiar conhecimento entre as diversas áreas e que os pensamentos científicos influenciavam o do artista e vice-versa. Sobre isto, comenta que:

É muitíssimo desejável que se dê uma síntese das observações artísticas e científicas do movimento já que, de outro modo, a pesquisa sobre o movimento do artista tende a especializar-se tanto numa só direção quanto à do cientista em outra. Somente quando o cientista aprender com o artista o modo de adquirir a necessária sensibilidade para o significado do movimento, e quando o artista aprender com o cientista como organizar sua própria percepção visionária do significado interno do movimento, é que haverá condições de ser criado um todo equilibrado.¹

Após séculos de hegemonia de um pensamento religioso, no caso do Ocidente - o qual é predominantemente Cristão – que instituía o corpo como abrigo passageiro do ser e a alma como entidade em constante desenvolvimento espiritual, o corpo foi banido de seus prazeres e carregado de culpas, taxado como objeto, instrumento que mantém o indivíduo temporariamente conectado à Terra. Era visto, ainda, como “instrumento do

¹ Laban, Rudolf Von. *O Domínio do Movimento*. São Paulo, Summus Editorial, 1978, p. 154.

pecado”, que o conduzia ao seu cometimento, e a ceder aos prazeres mundanos. Os desejos impulsivos, provindos do corpo, eram proibidos e tidos como pecaminosos.

Desde o final do século XX até os dias de hoje - início do século XXI - na sociedade em geral, fala-se de um resgate à importância do corpo: sobre estar “em forma” e com saúde.

Os prazeres do corpo retomaram espaço e dignidade.

Algumas das conseqüências e implicações deste resgate ao corpo desencadearam o desenvolvimento de “manuais de receitas” sobre como manter este corpo em estado pleno - modelos ideais de “como se viver bem”: “*Não fume!*” “*Não beba!*” “*Trabalhe o corpo!*”. Mesmo no universo das Artes Cênicas surgem inúmeros trabalhos discutindo o treinamento do artista cênico e a importância de seu corpo neste ofício. Com o assunto corpo tão em voga, algumas questões sobre este tema surgem: “O que é o corpo?”; “Que trabalho corporal para se buscar a saúde?”; “Que prática corporal pode garantir uma boa preparação para os artistas da cena?”.

As diferentes práticas corporais, voltadas ou não para as Artes Cênicas, e locais visando um maior cuidado com o corpo, se multiplicam pelos quarteirões. Kofes (1989) questiona o porquê de tantos lugares delimitados, escolas onde se ensinam a trabalhar e liberar o corpo. Neste contexto, cabe uma reflexão sobre o fenômeno corpo: *ele não teria uma linguagem própria?* Segundo a autora, existem dois discursos sobre o corpo: DISCIPLINAR, que impõe uma postura diante do trabalho, educação, socialização; e ANTIDISCIPLINAR, o qual envolve a idéia de liberação e soltura do corpo através da expressão corporal e das Artes Cênicas. Assim, como ela, acreditamos que se deva evitar, com relação ao corpo, o discurso de como este deve ser.

A análise disciplinar impõe uma série de regras e modelos que reverberam pela sociedade como “receitas causais do bem estar”: aqui, o corpo é inserido em um modelo funcional, sem atender suas especificidades, sem respeitar a singularidade de cada indivíduo. Aqui, não se pensa integralmente; mas sim, em partes. O cuidar do corpo e ter saúde se transforma em “entrar” na forma estabelecida a partir de exercícios modeladores. Satisfazer as

exigências sociais em detrimento das necessidades individuais, buscando o reconhecimento pelo coletivo e suas recompensas.

Bertherat (1986) questiona o quê é “estar em forma” e em um padrão de beleza e saúde. “*Qual é esta forma que tanto se busca?*”. Afirma que, para modificarmos nosso corpo é preciso conhecê-lo, respeitá-lo, escutá-lo, responder às suas exigência e modificar a imagem que se tem dele mesmo. O corpo é um sistema inserido em outros sistemas, dentre eles o Planeta ao qual habitamos. Portanto, sofre variações constantes influenciadas pelo movimento interno da Terra e, em relação aos demais planetas, pelo movimento dos demais corpos que convivem.

Enfim, pelo movimento do ecossistema em que está inserido.

Possui suas próprias estações, necessidades relativas ao dia e à noite. É influenciado tanto pela pulsação do coração, quanto pelos movimentos de rotação da Terra, pelo movimento dos astros, pelas estações do ano, pelo ritmo biológico.

Este tipo de abordagem, também, utiliza o princípio Holístico para pensar o corpo. O Holismo entende cada indivíduo como um universo complexo. O símbolo deste pensamento é o feto, pois se diz que a união da forma de todos os continentes assume a figura de um feto. Esta doutrina parte da “signatura”, mecanismo utilizado pelos índios e povos primitivos, no qual a relação entre os elementos da natureza é dada pela forma. O Yoga, *Tai Chi Chuam* e demais artes Orientais, também, surgem da “signatura” e se utilizam deste princípio, copiando formas existentes na natureza, partindo da idéia de que todas as coisas do Universo estão interligadas, entendendo-o como um sistema composto por subsistemas abertos, um agregado de coisas compartilhadas. Cada sistema funciona como um “subsistema do meio imediato”: microcosmo e o macrocosmo. O Cosmos é a totalidade. O corpo é visto como um todo, no qual nenhuma parte é mais importante para a organização do todo do que este em si. Assim, como o todo é uma unidade, conhecer individualmente os componentes da forma viva não é suficiente para compreender a organização desta união: é preciso conhecê-los em relação.²

² Informações coletadas durante curso de Formação em Yoga no Instituto de Yogoterapia, Campinas, ano de 2003.

Corpos vivos são sistemas auto-reguladores e auto-organizadores. Compreender as áreas locais específicas não depende, somente, de se compreender seu funcionamento de parte, mas de apreender como esta dialoga com as demais, construindo um todo e sua relação com o ambiente. Não basta dizer a um indivíduo que para “estar em forma” - entendendo o termo como em “estado de plenitude corporal” - este necessita de ginástica, controle de peso e boa alimentação. Muitas outras atividades podem sanar a necessidade de cada um em mover-se, e, ainda, uma boa alimentação é sempre relativa às necessidades de cada indivíduo. Alguns alimentos podem ser essenciais para um grupo e prejudiciais para outros. Os corpos humanos, apesar de semelhantes, possuem diferenças profundas e complexas. Os padrões devem ser sempre regulados e ajustados às particularidades de cada indivíduo e não o contrário - os indivíduos se ajustarem aos modelos.

CAPÍTULO 2: DISCUTINDO O PAPEL DO CORPO EM UMA ABORDAGEM ANTIDISCIPLINAR

Nos dias de hoje, observamos uma tendência em afirmar o “Eu” através do próprio corpo. O corpo foi assumido enquanto componente da própria cultura. Como já foi dito, houve um aumento na discussão sobre o corpo e o número de lugares onde se cuida dele. Por outro lado, permanece o confronto entre um discurso disciplinar e o antidisciplinar, mantendo-se a discussão acerca do corpo como sujeito de suas vontades ou objeto a ser enquadrado em um modelo de beleza e saúde. Estes são aspectos que nos remetem a refletir sobre a importância e as dimensões de uma prática corporal, seja ela referente às artes, à educação física ou às demais práticas corporais desvinculadas de uma instituição pedagógica. O cuidar do corpo oscila entre ser uma prática de libertação e ser uma maneira de lhe impor linguagens.

Filho, Castelani (1989) acredita que, por trás da prática corporal, há sempre um ato político. Esta idéia parte do estudo de Paulo Freire acerca de que *Educar é sempre um ato político*. O autor defende que, se deve refletir sobre a prática do trabalho corporal e não permitir que esta se transforme em um mecanismo alienante ou num “camelô” da indústria cultural. A prática corporal é um caminho transformador, e deve ser entendida como um fenômeno conscientizador a partir da vivência de experiências individuais, históricas e, até mesmo, coletivas.

Discutir o que é o fenômeno corpo e seu papel na sociedade torna-se pergunta base para esta reflexão e, conseqüentemente, também, funciona como base do trabalho do artista cênico, que, através de seu corpo, desenvolve, elabora e transmite seu ofício, por fim, sua Arte. Levantamos a hipótese de que, o fenômeno de construção do personagem nas Artes Cênicas passa pela discussão sobre o que vem a significar o fenômeno “corpo” e a maneira como cada um lida com seu próprio, determina as fronteiras e extensões do trabalho artístico em si.

Ao elaborar um personagem, passamos por nós mesmos, e a maneira como lidamos com nosso objeto³ de trabalho, nosso *corpo próprio*⁴, determina

³ Entende-se este termo como objeto de uma pesquisa, no caso, a pesquisa de construir um personagem, significando algo que possibilite sua criação.

⁴ Este conceito foi instituído por Merleau-Ponty (1999). Iremos refletir sobre ele detalhadamente no item 2.1.1.

o resultado de nossa Arte. Podemos lidar com este instrumento de maneira disciplinar, entendendo-o como mecanismo através do qual executamos uma idéia: como uma máquina através da qual nossas idéias se concretizam, impondo-lhe formas e linguagens. Ou, podemos entendê-lo como agente do trabalho artístico, como parte integrante da *Gestalt* ser humano, CORPO-MENTE-ESPÍRITO, partindo de uma abordagem libertadora. Acreditamos que, considerar a hipótese do corpo ser sujeito-objeto do trabalho do artista cênico seja a maneira mais adequada para desenvolver a discussão que estamos propondo, entendendo-o de maneira complexa e ampla.

A partir desta discussão, este trabalho almeja desenvolver uma reflexão sobre o fenômeno de construção de personagem nas Artes Cênicas e, por este prisma, desenvolver uma proposta de composição, partindo desta idéia de libertação do corpo.

Seguiremos esta reflexão apontando alguns estudos essenciais para o desenvolvimento desta idéia de Corpo e de uma Abordagem Corporal-Libertadora em Artes Cênicas.

2.1. A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY

Merleau-Ponty (1908-1961) é considerado pai da fenomenologia: “filosofia que repõe a existência, e não pensa que se possa compreender o ser humano e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’”.⁵ Rejeitou o dualismo e identificou a ambigüidade existente na condição humana. Tentou superar a tradicional dicotomia entre os elementos objetivos e subjetivos da experiência humana, estabelecendo a percepção como atributo da consciência e estabelecendo, ainda, a vivência como, antes de tudo, uma experiência corpórea.

2.1.1 O CORPO

Para Merleau-Ponty (1999) o corpo é entendido como uma totalidade, comparado a uma obra de arte no sentido de que não se pode distinguir a expressão do que é expresso, só sendo isto acessível por um contato direto,

⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 2.

irradiando sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu próprio corpo”.⁶

Um indivíduo não apenas pensa ou está em seu corpo: ele é seu *corpo próprio* - “um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio”.⁷

A percepção de espaço, de coisa e de ser que se inter-relacionam e formam uma unidade inseparável não é objetiva, não é condição suficiente para abarcar o corpo em presença e extensões afetivas. “Ser corpo... é estar atado a um certo mundo, e o nosso corpo **não está** primeiramente no espaço: ele **é** no espaço”.⁸

O signo deixa de ser remetido apenas a seu significado lógico, engloba, também, todo um conteúdo sensível. A apreensão de uma significação se faz pelo corpo, englobando aspectos tangíveis e intangíveis. Os aspectos visuais, táteis e motores não são vistos como simples coordenadas. Cada indivíduo não compreende sua corporeidade a partir de fragmentos de seu corpo, do espaço e das coisas. Ao contrário, possui uma visão global sobre como esses elementos se relacionam.

2.1.2 O ESPAÇO

O espaço é entendido por Merleau-Ponty (1999) como o “meio pelo qual a posição das coisas se torna possível... potência universal de suas conexões”.⁹ O ser é um ente situado no mundo e, a sua relação espacial está em função desta conexão. A existência é, em si, espacial.

Ao refletirmos sobre um objeto, não podemos separá-lo do conhecimento sobre o mesmo, que está implícito no ato do reconhecimento deste, a partir de pontos de ancoragem. Nenhum conhecimento é, por si, orientado: ele é situado por nós a partir da visão que temos sobre ele. Identificamos uma cadeira como objeto “cadeira” no espaço, não por ela possuir informações objetivas de “cadeira” - externas a nós - que nos façam identificá-la como tal; mas porque, baseados em nossas vivências e em nossas ancoragens ancestrais, identificamo-la como tal.

⁶ Ibid., p. 206

⁷ Ibid. p. 212

⁸ Ibid. p. 205

O campo visual pode impor uma orientação que não é a do corpo, apesar de não ser meio de localização espacial decisivo. Nenhum conteúdo - como já foi dito - é, por si, orientado; mas, muitas vezes, a visão nos leva de encontro com esta relação clássica e objetiva com espaço e nos faz acreditar nisto. Porém, não nos organizamos a partir do espaço: ele, sim, é que é organizado por nós, “o espaço está acentado em nossa facticidade”.¹⁰

2.1.3 O MOVIMENTO

Merleau-Ponty (1999) faz importantes reflexões sobre o movimento, as quais acreditamos que sejam relevantes a esta pesquisa, visto que este fenômeno é elemento fundamental e constitutivo da vida, não podendo ser diferente em relação à Arte. Acreditamos na hipótese de que seja “peça chave” para a construção da personagem nas Artes Cênicas.

Para este autor, não possuímos nenhuma consciência objetiva sobre o movente e o móvel, reconhecemos o movimento como momentos do passado, sem nenhuma evolução expressa, porque o mundo é feito de transições e não apenas de coisas. Como já mencionamos, o campo de visão não é um contorno objetivo e possui sempre uma relatividade implícita nesta relação, por exemplo: *o que nos faz enxergar pedra como algo imóvel e um esquilo que caminha sobre ela como animal em movimento?*

Enxergamos o mundo a partir da relação que estabelecemos com ele.

A maneira como estabelecemos estas relações dentro de um ambiente é o que determina as qualidades de movente e fundo. A sensação que temos de que movente e fundo já estão previamente determinados no espaço surge desta relação construída a partir de nosso campo de visão: referências ancestrais que temos e que instituímos a partir de pontos de ancoragem.

Consideramos, também, importante o leitor partir do pressuposto de que tudo no Universo está em movimento, apesar de aparentemente identificarmos alguns objetos como imóveis. Uma pedra, por exemplo, apesar de aparentemente estática, está em constante transformação, em constante movimento: suas moléculas estão em contínua ação e, relação entre si e com o

⁹ Ibid. p. 328

¹⁰ Ibid. p. 342

espaço, assim como todos os demais elementos que o constituem. Aquilo que se apresenta como imóvel, possui uma “imobilidade aparente”.

“O movimento é um fenômeno de nível, todo movimento possui uma certa ancoragem que pode variar”.¹¹ Enquanto vivemos, permanecemos engajados, se não em um ambiente humano, pelo menos, em um ambiente físico.

O fenômeno do movimento não faz se não manifestar de uma maneira mais sensível à implicação espacial e temporal... O movimento é uma modulação de ambiente já familiar e nos reconduz, mais uma vez, ao nosso problema central, que é o de saber como se constitui este ambiente que serve de fundo a todo ato de consciência.¹²

Sempre que refletimos sobre o movimento e suas implicações, abarcamos com ele os fatores espaço/ tempo integrados e indivisíveis.

2.2. IMAGEM CORPORAL

2.2.1 A PESQUISA DE PAUL SCHILDER

Paul Schilder era neurologista, e foi o principal precursor nos estudos sobre “Imagem Corporal”. Sua principal obra sobre o assunto, “A Imagem do Corpo”¹³, é destinada a pesquisadores, curiosos e interessados no tema de diversas áreas e, não só a especialistas. Aborda de maneira sistêmica os conceitos de “Imagem Corporal” e “Esquema Corporal”, partindo de uma investigação empírica referente à imagem do corpo humano, utilizando conceitos pertencentes à Neurologia, Psicanálise e Filosofia.

Nesta obra, o corpo é considerado unidade¹⁴ e entidade¹⁵. Divide-se o estudo em três categorias: “corpo”, “personalidade” e “mundo”, através da reflexão sobre os aspectos fisiológicos, libidinais e sociais, respectivamente. Para o autor, a função da filosofia e da psicologia está em estabelecer relações entre estas três categorias. Para ele, o mundo não é uma unidade no mesmo

¹¹ Ibid. p. 375

¹² Ibid. p. 371

¹³ Schilder, Paul. *A Imagem do Corpo: As Energias Constitutivas da Psique*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

¹⁴ Um todo que age a partir da relação entre os aspectos fisiológicos, libidinais e sociais.

sentido do corpo e da personalidade - sendo mais frouxa e menos compacta. Compara o corpo à teoria da psicologia da *Gestalt* e afirma que, em seu entorno, existem muitas outras *Gestalten*, que compõem a estrutura da categoria mundo.

Schilder (1994) entende o conceito de Imagem Corporal como “a *figuração de nosso corpo formada em nossa mente, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós*”.¹⁶ Existem sensações provenientes dos músculos e seus invólucros, indicando sua deformação: sensações provenientes da inervação dos músculos, das vísceras, etc. Para ele, esquema do corpo é a imagem tridimensional que todos têm de si. Os conceitos de “Imagem Corporal” e “Esquema Corporal” são sutilmente diferenciados pelo autor.

2.2.2 ASPECTOS FISIOLÓGICOS

Schilder (1994) aborda este aspecto a partir dos estudos de pessoas que sofreram lesões no córtex e em outras regiões do sistema nervoso, alterando, assim, a imagem corporal. Durante toda sua reflexão, elucida que os aspectos fisiológicos não bastam para a estruturação e desenvolvimento da imagem corporal, pois estes correm em paralelo com os demais aspectos, libidinais e sociais.

A percepção do sujeito sobre ele mesmo é relativamente vaga: cada um sente sua própria pele diferente nas diversas partes do corpo, geralmente as partes que estão em contato com o mundo externo. Por exemplo, o contato com o chão através dos pés, da roupa ao longo do caminhar, da cadeira quando nos sentamos, etc. Schilder (1994) acredita que, se não nos movermos, todas essas impressões tornar-se-ão vagas e poderemos esquecê-las, pois, geralmente, sentimos mais o que tocamos do que nossa própria pele, para, em seguida, identificarmos algo entre o “Eu” e o espaço e sua localizarmos a pele.

Existem discrepâncias entre a percepção visual e a percepção tátil localizada a partir da imaginação do sujeito. Ao tocarmos um objeto, as fronteiras visuais e táteis tornam-se idênticas. Não vemos o nosso próprio corpo da mesma maneira como vemos os objetos externos, porém, assim

¹⁵ Algo que exista, dirija ou coordene atividades de um determinado conjunto.

como representamos os objetos, também representamos nosso próprio corpo, como se fosse um objeto externo.

Há uma imagem visual do corpo independente das imagens táteis. As imagens visuais conscientes e as percepções são apenas uma pequena parte daquilo que ocorre na esfera visual. As representações visuais podem existir sem chegar à plena luz da consciência, ainda não se sabe se estas imagens são inconscientes, no sentido psíquico, ou se estamos tratando de um inconsciente orgânico. Provavelmente, na maioria das pessoas, as imagens visuais acompanham a percepção tátil, porém, o organismo pode encontrar outros mecanismos para chegar à localização de uma impressão do tato - o qual é um processo independente da simples percepção do toque.

Segundo Schilder (1994), existe uma substância componente de nosso cérebro, portadora do ego, que gera a sensação de “sair do corpo”. Para ele, em geral, localizamos o ego na altura da base do osso frontal. Esta sensação, quando ocorre, torna-se portadora do ego, sendo mais importante que a localização da imagem corporal que se baseia de outros sentidos. Cada indivíduo cria um ponto mental de observação a sua frente e fora de si e, além disso, se observa como se estivesse sendo examinado por outra pessoa (“olha a si mesmo”). O plano da face possibilita ao indivíduo correlacionar impressões, o que pode gerar a sensação de estar se observando de cima - o que acaba acompanhando não só nossa visão, como também nossas sensações. Esta situação se aproxima à imagem apresentada no filme “Matrix”: um cérebro em uma “garrafa”, que comanda uma série de sensações ilusórias.

Esta sensação, também, possibilitou ao pensamento cartesiano uma vasta reflexão que, até hoje, interfere na maneira como o homem se relaciona com seu próprio corpo - entendendo a mente como parte superior e comandante do corpo. Ainda, gera - em nós, artistas - a impressão de que nosso corpo, além de objeto de nossa Arte, é nosso objeto. Porém, aqui postulamos que nosso corpo é sujeito de “nosso fazer” e que, o corpo da personagem existe, enquanto objeto de nossa Arte. O corpo do intérprete é sujeito constituído por todos esses elementos, referentes à pessoa e à personagem que ele representa, sendo assim, sujeito-objeto do trabalho do artista da cena.

¹⁶ Schilder, Paul. *Op. Cit.* p. 11

Ao longo de sua obra, Schilder (1994), também, descreve suas experiências com indivíduos que não sofreram nenhum tipo de lesão que afete a imagem corporal. Nestes experimentos, o autor pedia para pessoas se imaginarem e, em seguida, isto sem formar uma imagem visual, além do corpo. Na primeira parte da experiência surgiram imagens como quadros; na segunda parte, o autor faz interessantes considerações:

Quando tentamos imaginar nós mesmos... geralmente aparece um olho espiritual, localizado em frente do sujeito e olhando para todo o corpo. Este olho espiritual e interior não precisa estar para fora. Ele pode estar para dentro. É, como um órgão psíquico, que vagueia pelo corpo e vê o exterior do corpo a partir de um interior.¹⁷

Estes experimentos provocam sensações de vazio e podem causar estranheza. Esta sensação descrita aproxima-se das sensações de iniciação a práticas meditativas. Também é considerável perceber que, esta sensação de vazio se aproxima à idéia oriental de encontro com o absoluto e o sagrado.

As percepções visuais, assim como a imaginação visual, influenciam diretamente a imagem corporal. A diferença entre elas é qualitativa. O mundo da imaginação possui suas próprias leis e muda de acordo com impulsos e imaginações motoras.

Outro fator que desempenha um papel importante na construção do conhecimento de nosso corpo e de sua imagem é a sensibilidade postural. O corpo se regula continuamente, sem nem mesmo nos darmos conta. De modo geral, é muito difícil manter uma postura, a menos que tenhamos ajudas sensoriais que aumentem nossa orientação em relação ao corpo. Toda postura habitual está profundamente gravada em nossa mente, e as posturas que são realmente diferentes são experimentadas como similares a esta postura costumeira. Quando colocamos nossos membros em uma posição não usual, não aceitamos esta mudança. O modelo postural do corpo se baseia, parcialmente, nos mecanismos espinhais, que ligam dois pontos simétricos do corpo. A conexão entre os pontos contralaterais é uma pequena parte do sistema dorsal e dos impulsos espinhais, que possibilitam correlacionar os diferentes impulsos de percepção quanto à localização e a motilidade. A

¹⁷ Ibid. p. 76

percepção visual e a imaginação enfatizam a similaridade tátil dos pontos simétricos e se conectam fisiológica e psicologicamente.

Em síntese: “Cada processo sensorial descarrega na motilidade e o que acontece na estrutura sensorial do modelo postural do corpo tem uma consequência na motilidade que nele se baseia”.¹⁸ O modelo postural do corpo depende da tensão do tônus muscular.

Parece que estes assuntos são essenciais para aqueles que estudam o fenômeno de composição de uma personagem. Ora, já sabemos que, o que se passa no interior de cada indivíduo possui correspondência à sua movimentação e de que sua vivência se estrutura a partir de sua motilidade e se organiza a partir de um modelo postural. Cabe aos artistas da cena desenvolverem suas possibilidades de movimento a fim de compreender e experimentar diversas sensações e organizações posturais, aumentando suas possibilidades de movimento e descobrindo outras de composições corporais, ampliando, desta forma, o “vocabulário” de seu corpo para o processo de estruturação de uma personagem.¹⁹

Estas questões retomam nossas indagações sobre o intérprete, sujeito de seu fazer e seu objeto de pesquisa: seu corpo em personagem. O estudo destes elementos é essencial para o artista no sentido de ampliar suas possibilidades de trabalho, escolha e descobertas corporais e, ainda, fundamental para reforçar sua autonomia e escolha de movimentos e posturas enquanto corpo em personagem.

“O desenvolvimento só é possível através de um contato contínuo com a experiência. A experiência em si não é uma atividade já pronta, mas obtém sua forma através de experimentação ativa”.²⁰ A *Gestalt* e o *insight* se desenvolvem através deste processo.

A primeira experiência (...) é a primeira aparência embrionária do que mais tarde é desenvolvido até atingir a experiência completa... A estrutura embrionária não está mais presente na estrutura do organismo desenvolvido. Está presente somente como história, como o passado, como a matriz... A *gestalt*, é, portanto o resultado de uma atividade interna e de uma ação.²¹

¹⁸ Ibid. p. 68

¹⁹ Abordaremos com maior profundidade este assunto ao longo desta dissertação.

²⁰ Schilder, Paul. *Op. Cit.* p. 51

²¹ Ibid. p. 52

O fator mais importante em qualquer movimento é a tensão interna entre o objetivo e o início. Todo o movimento se baseia nas estruturas que se estendem entre o início e o fim do movimento. “O movimento, como tal, provoca continuamente novas sensações do tipo cinestésico e tátil, que entram no campo da tensão e se transformam em tensões”.²² As tensões e energias encontradas no início de um movimento são diferentes das encontradas em qualquer outro ponto do curso do movimento. Tanto a variação energética ao longo do movimento, quanto os objetivos podem ser muito variados. Sob o aspecto psicológico, o espaço apresenta falta de homogeneidade: tanto o espaço externo quanto o interno do corpo possuem estruturas diferentes.

2.2.3 ASPECTOS LIBIDINAIS

Segundo Schilder (1994), tanto o corpo quanto o mundo necessitam de construção. Corpo e mundo não se diferenciam, e, para o autor, deve haver uma função central da personalidade que não se localiza nem no corpo nem no mundo. Considera-o “corpo periférico”, comparado às funções centrais da personalidade.

Podemos, então, pensar que o “corpo fisiológico” é parte do que vem a ser o indivíduo, como a mente ou aquilo que centraliza a personalidade, também o é. Ambos são elementos constitutivos do que vem a ser o humano. O que aconteceu a partir do surgimento do pensamento cartesiano foi que adotamos esta função, a da personalidade, como sendo a principal da atividade humana - a qual dominaria as demais, desconsiderando a possibilidade daquela agir e funcionar integrada e interdependente às demais funções. Sendo assim, os aspectos fisiológicos agem em comunhão com os demais aspectos e esta separação, feita pelo autor, possui caráter didático.

Podemos identificar alguns princípios relacionados à estrutura libidinal de nosso corpo. A influência emocional, a partir das tendências libidinais, altera o valor relativo e a clareza das diferentes partes da imagem corporal. Esta alteração pode se dar nas partes internas do corpo ou na superfície, modificando inclusive a aparência subjetiva da pele. Pode haver, também, alterações na percepção da atuação da gravidade sobre o corpo. O que ocorre

²² Ibid. p. 53

em uma parte do corpo pode ser transposto a outra; uma parte pode ser simbolicamente a outra, por exemplo, os genitais podem ser simbolicamente transferidos para outras partes do corpo.

As pessoas que nos cercam e suas atitudes, também, podem influenciar nosso interesse em relação ao nosso próprio corpo, assim como, a maneira como nos interessamos por determinadas partes deste podem influenciar as atitudes de outras pessoas em relação a nós. Podemos, também, nos apropriar e incorporar de maneira consciente, ou não, partes dos corpos dos outros.

As tendências psíquicas possuem um imenso papel no desenvolvimento das figurações. Cada fase deste se relaciona a uma motilidade particular e, por outro lado, é dirigida pelas tendências instintivas. As figurações tendem a levar a uma ação. Toda figuração relaciona-se a duas correntes de impulso: animal (motora) e vegetativa. Ambas retornam, após atingirem sua meta periférica. Toda modificação na imagem corporal é, simultaneamente, uma alteração das funções vegetativas do corpo.

O indivíduo reage a figurações ligadas ao prazer e ao desprazer.

“Toda pulsão ou desejo modifica a substância do corpo, sua gravidade e sua massa”.²³ Toda ação e desejo geram modificações na imagem corporal. Estas mudanças não serão sempre conscientes e, também, são atadas a um significado simbólico. Quando nos vestimos, também reiniciamos este processo e, ao modificarmos nossos trajes, mudamos nossas atitudes. Os movimentos expressivos, também, implicam em alterações de atitudes e, conseqüentemente, modificações da imagem do corpo, pois estão diretamente ligados às emoções, as quais são elementos transformadores da imagem corporal.

2.2.4 ASPECTOS SOCIOLÓGICOS.

As tendências libidinais, das quais acabamos de dedicar um tempo de reflexão, são, obrigatoriamente, um fenômeno social. Estão sempre direcionadas a imagens corporais que se encontram no mundo externo. As experiências visuais, que levam à construção da imagem corporal visual, levam, simultaneamente, à construção da imagem corporal dos outros. Não há

²³ Ibid. p. 175

divisão entre os aspectos perceptivos e emocionais (libidinais). As emoções se dirigem para os outros, por isto são sempre elementos sociais, assim como o pensamento - que mesmo quando solitário, transforma a Humanidade em seu ouvinte invisível.

A criança descobre seu corpo através desta relação: da observação dos objetos e dos corpos dos outros. Há uma importante conexão entre os corpos dos indivíduos. As experiências dos sentidos, através de uma impressão sensorial, provocam atitudes de tipo emocional, as quais fazem com que esta impressão adquira significado real, através do nosso interesse emocional pelas diversas partes do corpo. Em um último momento, chegamos a um julgamento sobre as diferentes partes do corpo do outro.

A imagem corporal e a emoção encontram-se intimamente relacionadas, e, assim como nossa imagem corporal é a expressão de nossa vida emocional e de nossa personalidade, os corpos dos outros adquirem seu significado final ao serem corpos de outras personalidades... há um intercâmbio contínuo entre nossa própria imagem corporal e a imagem corporal dos outros. O que encontramos em nós pode ser visto nos outros.²⁴

As emoções, individuais e dos outros, e suas expressões, nunca estão isoladas. Qualquer expressão do rosto e de outras partes do corpo é uma configuração, uma *gestalt*. Como a imagem corporal individual e as imagens corporais dos outros estão básica e intimamente conectadas, as ações de outras pessoas, também, têm relação com as ações individuais e, conseqüentemente, os movimentos estão sempre conectados com a imagem corporal e todas as leis relativas a ela. "Um organismo é, em todas as suas expressões, um ser intencional".²⁵

Existe um contínuo movimento de personalidades e, conseqüentemente, de imagens corporais, em direção à nossa própria imagem. Quando estas são incorporadas por nós, podemos estar tentando nos livrar de nossa própria personalidade e, assim, imagem corporal - projetando-nos nos outros.

A inter-relação entre as imagens corporais pode se dar por partes ou totalmente e, não acontece, necessariamente, através deste processo de identificação, o qual pode contribuir para enriquecer a imagem corporal; mas,

²⁴ Ibid. p. 197

²⁵ Ibid. p. 213

não é fundamental para estabelecer esta inter-relação. A distância longa entre os indivíduos limita a possibilidade de inter-relação. Quanto menor a distância espacial, maior a possibilidade de inter-relação, como, por exemplo, nas relações sexuais, quando os corpos estão tão próximos que são vistos enquanto um. Este fator, distância, é, a princípio, um fator visual, porém pode ser percebida por outros sentidos também.

Para Schilder (1994), as zonas erógenas das diversas imagens corporais encontram-se mais próximas umas das outras do que as demais partes do corpo. Este intercuro entre estas imagens ocorre, especialmente, através destas regiões do corpo. O termo erógeno é utilizado propositalmente, por poder ser considerado dúbio, pois o intercuro sexual consiste em uma mistura muito complexa de imagens corporais. Para ele, “o olhar do indivíduo e da outra pessoa tornam-se, assim, o instrumento do intercuro das imagens corporais. Os olhos fornecem a possibilidade de estabelecer relações sociais com outra pessoa”.²⁶

A emoção relativa, também, aproxima uma determinada pessoa da imagem corporal de um indivíduo. Quando mencionamos uma pessoa que temos uma determinada relação emocional, dizemos que *ela está próxima de nós*. Schilder (1994) utiliza a metáfora de um campo magnético para ilustrar a relação entre as imagens corporais ligadas emocionalmente.

Em síntese, as imagens corporais nunca estão isoladas. Sempre estarão cercadas pelas geradas pelos outros. A relação entre elas é determinada por estes fatores de distância espacial e emocional e, ainda, encontram-se mais próximas e interligadas nas zonas erógenas. A transferência destas zonas, também, se refletirá na relação social com as outras imagens corporais e as alterações eróticas desta imagem também serão sempre fenômenos sociais, acompanhados por fenômenos correspondentes na imagem corporal de outrem. Porém, esta não depende da dos outros - têm a mesma importância, não podendo ser explicada pela outra. Há um intercâmbio contínuo entre elas através de projeções e personificações. Além disto, podemos nos apoderar de toda a imagem corporal de outra pessoa, através de identificação, ou entregar a nossa como um todo, pois as imagens corporais das outras pessoas e suas partes podem ser inteiramente integradas na nossa e, formar uma unidade. Ou

²⁶ Ibid. p. 206

podem ser, simplesmente, adicionadas à nossa imagem corporal, formando uma mera somatória.

Partindo destas idéias discutidas, fica evidente o fato de que o autor acredita que, não há uma imagem corporal coletiva, mas uma coleção das diversas existentes. Para ele, a idéia de “inconsciente coletivo” como entidade, não existe, e sim, similaridades nos níveis mais profundos de personalidades, que são aumentadas pela troca de projeções e identificações - da mesma maneira que, a morte não elimina a imagem corporal de um indivíduo. Construimos nesta pessoa e em seus pertences a imagem corporal de um vivo.

Existem tendências construtivas e destrutivas em relação ao corpo do outro e ao nosso próprio e, o que garante a integridade dos corpos são as leis morais. A existência dos outros é uma necessidade intrínseca ao ser humano - sendo assim, social por natureza.

Há profundas conexões entre nossas ações e interesses pessoais e nossos interesses e ações relativas aos outros. A preservação da imagem corporal de outra pessoa é, em si, um valor ético. É verdade que, mais uma vez, há uma tendência a destruir tanto nossa imagem corporal quanto à alheia. Mas, a destruição não é meramente um modo de renovar a construção que, afinal, é o significado da vida?²⁷

2.2.5 *IMAGEM CORPORAL E CORPOREIDADE*

A análise de Paul Schilder foi desenvolvida durante a década de 1930 e continua sendo, além de precursora, uma das principais nos estudos desta área. A imagem corporal é um fenômeno em constante movimento, sendo baseada em associações, memória, experiência, intenções, aspirações e tendências. Uma das grandes contribuições de Schilder (1994) foi colocar a “realidade existencial do corpo” como primeira referência no processo de construção deste tipo de imagem. Considera a vida emocional como núcleo das experiências psíquicas e a expressão imediata das forças vitais, afirmando que estas, quando de grande peso emocional, mesmo quando não pertencem ao campo consciente da personalidade, determinam nossas ações e sentimentos. Sendo assim, podemos concluir que o conhecimento do corpo

(suas partes, a relação entre elas e as percepções) é a base para a ação. “Quando esse conhecimento é insuficiente para iniciarmos um movimento, nós nos movemos para aumentar o conhecimento do nosso corpo. O conhecimento sem movimento é sempre incompleto”.²⁸

Para Tavares (2003), a imagem corporal contém todas as formas pelas quais uma pessoa experiencia e conceitua seu próprio corpo. Está ela relacionada a uma organização cerebral integrada, influenciada por fatores sensoriais, processo de desenvolvimento e aspectos psicodinâmicos. “Nossas ações, sentimentos e sensações apresentam conexão com o mundo, mas estão sempre impregnadas e dimensionadas pela energia das pulsões²⁹, próprias de nosso corpo a cada momento”.³⁰

Ainda para esta autora (2003), muitas vezes, nosso corpo responde de maneira diversa à adequada em relação à demanda social ou até mesmo às suas potencialidades orgânicas, o que acaba gerando tensão e sofrimento individual e coletivo. À causa destas sensações relaciona-se a negação da impulsividade de cada indivíduo, que, muitas vezes, ocorre sem continência e consciência. “É partindo da continência e consciência de nossos impulsos que validamos nossa originalidade corporal e ampliamos nosso sentido de identidade, aspecto essencial e matriz da imagem corporal”.³¹ Esta consciência também amplia nossa capacidade de atuação no meio social. As necessidades individuais, que possuem como célula embrionária – as pulsões – geralmente, são pressionadas pelas necessidades de caráter social, obrigando cada indivíduo a concretizar em seu corpo os ideais culturais vigentes, castigando-o, impondo-lhe críticas, desprezando-o ou gratificando-lhe, com elogios, abonos, poder. Passamos da condição de “ser original” à “adaptados”.

Atualmente, o progresso nos estudos da função e da estrutura do sistema nervoso nos permite entender melhor algumas funções desempenhadas pelo ser humano. O processamento de informações complexas está relacionado à conexão entre numerosos elementos que,

²⁷ Ibid. p. 244

²⁸ Tavares, Maria da consolação G. Cunha F. *Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento*. Barueri, Manole, 2003, p. 77.

²⁹ Segundo Tavares (2003) pulsão e impulso significam ímpeto ou reação instintiva que emana do corpo vinculado ao mundo e a cada instante de vida. O termo coloca em evidência o sentido de impulsão, remetendo à diversidade, singularidade, complexidade, a algo imprevisível característico do ser humano. Cada impulso é singular, original e só encontra correspondência no corpo do qual emerge.

³⁰ Tavares, Maria da consolação G. Cunha F. *Op. Cit.* p. 16

individualmente, não contém grande quantidade destas. Essas ligações tornam a organização neuronal complexa e singular para cada pessoa e, abrem inúmeros caminhos para modificação dessa rede organizacional - decorrentes do desenvolvimento e da aprendizagem. Portanto, a imagem corporal é um fenômeno complexo, dinâmico e singular, o qual se transforma a cada momento, sofrendo influências externas e internas.

A imagem corporal reflete a história de uma vida, o percurso de um corpo, cujas percepções integram sua unidade e marcam sua existência no mundo a cada instante. Percepções que se concretizam em um corpo. Nossa história é, antes de mais nada, a história de nossas experiências perceptivas. ... Somos todos muito diferentes independentemente de nossas aparentes semelhanças, embora todas as pessoas estejam mergulhadas em processos universais essencialmente humanos.³²

Segundo Olivier (1991), os homens e mulheres não são só “corpos fisiológicos”, pois não podemos definir um cadáver como tal; tampouco, são apenas espíritos, visto que um espectro não é um ser humano. Este é um corpo que se expressa e está em relação ao mundo. Entende-se o corpo humano dentro de uma ordem dialética indivisível: matéria, vida e espírito. Conseqüentemente, torna-se indispensável para a classificação de ser humano esta unidade indivisível em três ordens, instituindo neste entendimento, uma abordagem CORPO-MENTE-ESPÍRITO, apreendendo-se, assim, os homens e mulheres enquanto “corporeidades”. Os conceitos de imagem corporal e “Esquema Corporal” são desenvolvidos dentro desta perspectiva, entendendo-os isoladamente por uma alternativa didática, mas sem perder de vista que dialogam e constituem, assim, este todo, o qual denominamos de “Corporeidade”.

Os objetos são processados em nosso cérebro através de imagens, e estas devido a nossa percepção. A imagem é uma representação de como vemos o entorno, o mundo que nos cerca, e tudo o que se relaciona a ele, inclusive nosso *corpo próprio* - o qual não foge a essa regra.

³¹ Ibid. p. 17

³² Ibid. p. 20

A imagem corporal refere-se às vivências de representações, que, tomando por base sensações provenientes da estrutura fisiológica do corpo, se tornam objetos de construção dessa imagem, que é ímpar e subjetiva e está relacionada à identidade corporal do sujeito.

Schilder (1994) levanta a hipótese da possibilidade de que exista em nossa imagem corporal mais do que aquilo que sabemos conscientemente sobre o corpo. Podemos identificar no corpo fenômenos internos e externos. O autor questiona a quantidade de coisas que sabemos sobre estes. As relações entre este interno e externo se dão de maneira “Gestáltica”.

A *Gestalt* é mais do que a soma das partes individuais. Há uma energia que faz com que a união das partes seja além da soma de suas potencialidades, que adquira uma unidade indivisível e única. Schilder acredita que um *insight* mais profundo da estrutura da imagem corporal pode levar a uma nova concepção das ações humanas, o que, possivelmente, pode nos auxiliar a refletir sobre o trabalho do artista cênico e o processo de construção de uma personagem.

No estudo da imagem corporal, é abordado o problema psicológico central da relação entre nossos sentidos, nossos movimentos e a motilidade em geral. As percepções são desenvolvidas tendo como base a motilidade e seus impulsos, são sempre construídas a partir de uma personalidade que as experimenta, é sempre nosso modo de perceber, pois somos seres emocionais, personalidades únicas.

Este problema central é encontrado, também, em processos de construção de personagem. Uma apreensão mais profunda sobre o que venha a ser a *Imagem Corporal*, o *Esquema Corporal* e a própria *Teoria da Corporeidade*, proporciona subsídios para uma melhor compreensão sobre os elementos constitutivos de uma personalidade, ou de um personagem, além de proporcionar subsídios para uma melhor aceção sobre a vida.

Para Schilder (1994), a personalidade é um sistema de ações e tendências para uma destas.

Enquanto houver vida, haverá impulsos e movimentos.

Não poderia ser diferente para um trabalho voltado para a composição de um personagem. Um estudo voltado para como o desenvolvimento humano é efetuado sobre a complexidade dos fenômenos *ação, impulso e movimento*.

Aliás, estes são elementos essenciais para o desenvolvimento do ofício do intérprete da cena.

O estudo das ações é visto no Teatro como elemento fundamental para a construção de uma personagem. Em qualquer curso de teatro, seja ele em qualquer localidade, comenta-se sobre a importância da ação e, conseqüentemente, do movimento, no trabalho de construção de uma personagem. Alguns pesquisadores como Stanislavski, Eugênio Barba, Grotowski, Pina Bauch, dentre outros, evidenciam a importância destes fatores em seus estudos. Os estudos de Schilder (1994), que evidenciam a importância da ação em uma personalidade, vêm ao encontro com o pensamento teatral e nos vislumbra a considerar o estudo do fenômeno da imagem corporal fundamental para refletir sobre processos de construção de personagens.

Partindo desta reflexão desenvolvida, postulamos que o corpo existe, enquanto corporeidade, como uma entidade física, uma totalidade em movimento, delimitando um espaço-tempo. Para Tavares (2003), nascemos como um corpo e desenvolvemos nossa identidade corporal. Vivemos nossos impulsos, pensamentos e fantasias corporalmente. Aquele é um objeto especial, sempre presente e em constante transformação. É o ponto de partida para o desenvolvimento da identidade da pessoa e, constitui o suporte do senso de subjetividade do homem.

“A delimitação do que é minha identidade corporal passa pela delimitação do que pertence ao meu ‘Eu Corporal’. Há um delineamento físico dado pelo organismo que sou”.³³ Tudo aquilo que há em nós, nossa personalidade enfim, é constituída por aquilo que temos de mais freqüente, segundo Duda Maia³⁴. Para Boal³⁵, todos podemos ser atores, pois todos os indivíduos possuem todos os anjos e demônios dentro de si e a personalidade e a índole de cada um, não passam de uma pequena parte do que de fato este indivíduo é.

Apropriando-nos de conceitos e estudos de diversas áreas, identificamos que o desenvolvimento das habilidades corporais do artista cênico pode seguir no sentido de ampliar seu vocabulário de movimento e suas possibilidades de

³³ Ibid. p. 36

³⁴ Anotações de aula com a pesquisadora em novembro de 2003.

organização corporal. Suas ações e mobilidade são capazes de delinear personalidades. Sugerimos que, um trabalho direcionado para a expansão de diversas possibilidades de movimento proporciona ao intérprete uma capacidade de se metamorfosear em múltiplas personalidades, como um camaleão, tornando-se capaz de interpretar e construir diversos personagens.

Para que este fim seja alcançado, acreditamos que o desenvolvimento de sua imagem corporal e o entendimento deste conceito tornam-se fundamento básico, no sentido de compreender suas pulsões e suas atitudes em relação a elas. Identificamos, também, que um trabalho corporal voltado para ampliar as possibilidades de movimento e, conseqüentemente, as habilidades corporais, segue no sentido de acrescer a aquela imagem presente em cada indivíduo.

³⁵ Anotações feitas em palestra do autor no ano de 2002 na cidade de Campinas, evento: “Proseando com os Deuses”.

CAPÍTULO 3: ALGUMAS TÉCNICAS ANTIDISCIPLINARES – REFLEXÃO E EXEMPLO DE PRÁXIS CORPORAIS DENTRO DA FILOSOFIA APRESENTADA

Desenvolvemos, nos capítulos anteriores, uma reflexão panorâmica sobre o fenômeno corpo e alguns princípios e estudos dentro da idéia de corpo antidisciplinar. Focaremos nossa atenção ao longo deste capítulo em refletir sobre a aplicação destas idéias em propostas de práticas corporais voltadas para as Artes Cênicas. Acreditamos que, esta reflexão possa servir a todas aqueles que se interessam por práticas corporais antidisciplinares e libertadoras, mesmo que voltadas para fins diversos da expressão cênica. Entendemos, também, que uma prática artística possa assumir fins outros, que não apenas os artísticos.

3.1. PRINCÍPIOS NORTEADORES DE UMA PRÁXIS CORPORAL VOLTADA PARA O DESENVOLVIMENTO DA CORPOREIDADE

Refletiremos agora sobre aspectos e princípios que acreditamos ser necessários para a aplicação de um trabalho corporal dentro das idéias apresentadas. Reconhecemos a importância de refletir acerca de elementos pertinentes a uma prática corporal voltada para o desenvolvimento da corporeidade e, dentro de nossa proposta de trabalho, consideramos essencial e anterior aos aspectos expressivos das Artes Cênicas em si.

Por outro lado, acreditamos que esses princípios possam ser trabalhados em comunhão a outros essenciais à Arte de se estar em cena e de que um pode fornecer subsídios ao outro.

Neste sentido, achamos importante refletir sobre o que vem a ser uma prática corporal voltada para as Artes Cênicas.

Preparar-se para a cena não se resume a ampliar o condicionamento físico - as valências físicas; acrescer a capacidade respiratória, a massa muscular e o alongamento. A preparação corporal implica em estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano. Ainda, implica

em auxiliar o intérprete a compreender-se, de forma mais ampla, e que todos esses aspectos agem em comunhão durante a cena. Não desejamos com isso diminuir a importância de se desenvolver os aspectos fisiológicos, porém gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que estes não exercem supremacia sobre os demais e que devemos, em uma prática corporal voltada para a cena dentro de uma idéia antidisciplinar, encontrar mecanismos que abordem toda a corporeidade de maneira íntegra e equilibrada.

Durante os capítulos anteriores, evidenciamos o fato da imagem corporal ser um fenômeno fundamental para o desenvolvimento do ser e de seu entendimento enquanto corporeidade. Percebemos o quanto aquela está associada à consciência sobre o *corpo próprio*. Percebemos o quanto o desenvolvimento da imagem corporal pode ampliar as possibilidades corpóreas de um indivíduo e, com isso, suas possibilidades expressivas.

Acreditamos que seja importante refletir e esclarecer esta expressão, “desenvolver a imagem corporal”. Podemos chegar a diferentes conclusões: desde aumentar a percepção das partes do corpo, reconhecer e valorizar as sensações corporais, “gostar mais” (maior apreciação) do corpo, ter maior satisfação com o corpo, reconhecer o corpo como ele realmente é, até mesmo, descobrir e ampliar suas possibilidades de movimento e ação. Para Tavares (2003):

Desenvolver a imagem corporal implica em dois processos fundamentais: a produção de imagens e a estruturação da identidade do corpo. Nosso corpo é mais que um projeto; é uma realidade existencial. É preciso que ele possa existir cada vez mais em sua singularidade para que sua representação esteja concretamente relacionada a ele: um corpo dotado de originalidade dimensionada à sua existência em si, que transcende a seus elementos constitutivos, sejam eles culturais, biológicos ou ambientais.³⁶

O ser humano é singular, dotado de uma estrutura orgânica ímpar. Para estabelecer a conexão com o próprio corpo, o indivíduo, antes de tudo, entende-o como objeto. O desenvolvimento positivo e integrado da imagem corporal segue no sentido do indivíduo reconhecer e valorizar sua singularidade. Esse desenvolvimento é favorecido nos primeiros anos de vida

³⁶ Tavares, Maria da consolação G. Cunha F. *Op. Cit.* pp. 80-81

de acordo com as características de cada época. A familiarização com as sensações permite que o indivíduo esteja apto a se preservar e se respeitar como identidade durante o processo de adaptação ao meio externo. Este processo se desenvolve por toda a vida, podendo ser facilitado e dificultado por diversos fatores: idade, traumas, intervenções pedagógicas ou terapêuticas, doenças etc.

A satisfação de viver está relacionada à conexão de cada indivíduo com suas próprias percepções, manifestando naturalmente a essência de sua subjetividade que, está profundamente vinculada a seus impulsos. O prazer vincula-se à satisfação em realizar uma atividade e, não à recompensa por tê-la feito. Em muitos momentos, realizamos tarefas que não se conectam à nossa realidade interna. Quando fazemos isso com consciência, permanecemos corporalmente presentes. Se esta conexão é desapercibida, podemos nos apegar aos créditos que são dados socialmente (reforços) a essa tarefa e, passar a dirigir nossas ações para ganhos exclusivamente secundários, como salário, poder, admiração, reconhecimento, etc.

A ação que ocorre de forma conectada à identidade da pessoa resulta em prazer, e tende a se manter pela importante função de abrir caminho para o fluir de nossa energia que está relacionada com nossas pulsões. Coloca o sujeito com mais autonomia para experimentar novos caminhos, pois não está totalmente vinculado às gratificações externas, uma vez que a todo o momento está preenchido por uma realidade interna muito viva: suas sensações corporais.³⁷

Quando buscamos abordar e desenvolver a imagem corporal, esta intervenção deve procurar ocorrer através da convergência de intervenções motoras e/ou psíquicas. O “ponto chave” situa-se no fato do indivíduo sentir-se reconhecido e valorizado por sua singularidade, permitindo a vivência de sua impulsividade em um contexto prazeroso em que sua energia vital flui nas atividades que realiza.

Múltiplos fatores podem influenciar o desenvolvimento da imagem corporal: biológicos, culturais, afetivos e ambientais. Podem surgir alguns distúrbios durante este processo de formação desta em decorrência da inadequação na estimulação corporal.

³⁷ Ibid. p. 86

As imagens corporais se formam na mente, sendo esta mesma, também, parte do corpo. Corpo e mente, movimentos e percepções, relações afetivas e sociais são aspectos inseparáveis e indispensáveis para a organização das imagens corporais.³⁸

Laban (1978) pontua, em seus estudos de movimento que, cada movimento possui aspectos tangíveis e intangíveis. O aspecto tangível seria o gesto e seu sentido utilitário. Já o intangível, contém todo o significado especial para a pessoa que pratica o ato, contendo sua singularidade e seu sentido próprio de viver - o que sustenta nossa identidade durante toda a nossa vida.

O desenvolvimento da imagem corporal, neste sentido, não engloba um modelo pré-estabelecido. O reconhecimento e a aceitação das limitações corporais significa diferenciação e amadurecimento, não permitindo um pensamento de exclusão. O desenvolvimento dos movimentos sob a perspectiva de seu significado tangível pode ser motivo de realização, quando estão em concordância com o aspecto intangível. Porém, quando desenvolvidos sem relação com estes aspectos, podem se transformar em uma agressão corporal séria. Segundo Tavares (2003), é fundamental estarmos conectados com nossas sensações possibilitando que nossa percepção nos seja familiar a ponto de se tornar referência em nosso processo de diferenciação do mundo, possibilitando que tenhamos consciência sobre o que sentimos no corpo, quando nos movimentamos ou agimos em uma determinada direção.

É limitante e agressivo definir e explicar sentimentos, desejos e pessoas em qualquer relação impessoal seja ela individual ou em grupo. Essa é a forma de negar a presença real das pessoas no mundo... nada mais agressivo do que negar a existência corporal do outro no mundo.³⁹

Ainda para a supra autora (2003), existem alguns aspectos básicos para as intervenções que visam facilitar o processo de desenvolvimento da imagem corporal. O processo de desenvolvimento desta é inerente a todo percurso existencial do ser humano. "Toda a intervenção tem significados diferentes em cada época e para cada indivíduo".⁴⁰ É impossível prever com exatidão a

³⁸ Ibid. p. 118

³⁹ Ibid. p. 104

⁴⁰ Ibid. p. 120

dimensão de uma proposta, seu efeito em cada pessoa a curto ou a longo prazo. Trabalhar com essa subjetividade exige que o profissional esteja realmente consciente da complexidade de seu ofício, afim de que possa atuar sem enveredar por caminhos lineares – reducionistas - e até mesmo, prejudiciais às manifestações da singularidade dos participantes. As terapias corporais e psicológicas implicam em modificações na identidade e naquela imagem das pessoas e, interferem, ainda, no padrão de postura significativa a qual, também, influencia na estrutura psicológica do indivíduo.

A modificação corporal que surge de percepções e movimentos provindos de uma intervenção profissional significativa indica novas possibilidades na existência das pessoas, amplia suas possibilidades (percepções e movimentos), proporcionando inovadoras alternativas para optar durante o processo de vida.

Todo movimento implica uma direção definida, pela relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo. Podemos dizer que um corpo em movimento representa um corpo em relação. Dessa forma, a questão não é o tipo de movimento ou a linha de intervenção, mas a direção para o corpo do cliente que o processo facilita.⁴¹

Podemos identificar alguns princípios como norteadores para uma intervenção facilitadora do desenvolvimento da imagem corporal. O profissional que irá aplicar uma atividade com este intuito deve, primeiramente, aceitar seu corpo, mantendo contato com sensações corporais - consciente dos significados destas no cotidiano, de forma a garantir sua identidade e possuir uma estrutura bastante flexível em suas ações. As manifestações corporais, suas ou dos outros, não são consideradas “defeitos ou qualidades”, mas características de pessoas que têm raízes e, conseqüências. Jamais serão essas, completamente, explicadas.

Uma abordagem fenomenológica para ser significativa tem de resultar da incorporação de uma atitude fenomenológica em relação à vida, ou melhor dizendo, uma posição de reconhecimento e valorização da existência em si (o corpo tem características), e não uma busca compulsiva de

⁴¹ Ibid. p. 119

homogeneizarmos a existência partindo de valores da “ordem social” (o corpo tem defeitos e qualidades).⁴²

As expectativas sobre o trabalho desenvolvido devem seguir no sentido de que o profissional acredite na importância da realização daquilo que ele propõe. O conhecimento sobre os aspectos afetivos, fisiológicos e sociais é de fundamental importância e, além disso, pré-requisito para uma proposta que se encaminhe neste sentido, porém de nada valem se não são associados a esta crença sobre a relevância da proposta.

As circunstâncias do trabalho - privacidade e a duração necessária – também são elementos que comprometem o sucesso de uma proposta, pois constroem um ambiente propício para que as possibilidades de continência e contingência do corpo ampliem.

Cada palavra e gesto possuem um afeto. “Falar é uma forma de nos movimentarmos. Falamos com nosso corpo o que inclui nossas emoções, nossos desejos”.⁴³ O trabalho de consciência corporal deve seguir no sentido de validar esse afeto, integrando-o ao contexto existencial do indivíduo.

Ao reconhecermos nossas sensações corporais (continência) poderemos alcançar a compreensão de seus significados (consciência). De forma similar, poderemos repensar sobre os valores culturais, expectativas a respeito do trabalho, relação com o espaço, etc.⁴⁴

Este tipo de labor implica evolução para o indivíduo em desenvolvimento e para o próprio profissional, com a consciência de que o foco está nas necessidades do primeiro.

A consciência de si baseada no reconhecimento da própria imagem, incluindo seus aspectos fisiológicos, sociais e afetivos, é um caminho promissor para a transformação do corpo-objeto em um corpo-sujeito no contexto de uma vida social significativa e prazerosa.⁴⁵

Estender a imagem corporal implica, necessariamente, ampliar e desenvolver a consciência sobre o próprio corpo.

⁴² Ibid. p. 124

⁴³ Ibid. p. 127

⁴⁴ Ibid. p. 126

⁴⁵ Ibid. p. 128

3.2. EXEMPLOS DE PRÁXIS CORPORAIS

Podemos reconhecer, tanto no Brasil, quanto ao longo de todo o mundo, uma vasta relação de pesquisadores e técnicas corporais que também se utilizam desta idéia de corpo. Nosso objetivo com este trabalho não é de catalogar estes trabalhos e seus respectivos pesquisadores, mas de refletir como abordagens corporais que reconheçam e adotem estes princípios podem ser fundamentais para o desenvolvimento do intérprete e seu percurso de composição de personagem.

Exemplificaremos como incluir estas idéias em uma prática corporal a partir da reflexão sobre duas técnicas corporais voltadas para o intérprete e que foram fundamentais para meu desenvolvimento enquanto artista-pesquisadora. Técnicas estas que, me acompanham em práticas artísticas e que estiveram presentes influenciando tanto a estruturação dos laboratórios, quanto seus desenvolvimentos e resultados.

Estas pesquisas foram desenvolvidas por pesquisadores-artistas de notável e reconhecido saber, com os quais tive a oportunidade de estabelecer diálogo direto e vivenciar estas propostas de práticas corporais aplicadas pelos próprios.

3.2.1 *MÉTODO INTEGRAL DA DANÇA: UM ESTUDO DO DESENVOLVIMENTO DOS EXERCÍCIOS TÉCNICOS CENTRADO NO ALUNO – EUSÉBIO LÔBO DA SILVA*

Eusébio Lôbo é professor Doutor do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, capoeirista, bailarino, coreógrafo, pensador sobre o ensino e a arte de dançar. Este método de dança contemporânea surgiu de sua necessidade de refletir sobre o papel do professor e o processo de aprendizado no ensino da Dança. Acreditava que, a repetição visando à reprodução com perfeição, às vezes se tornava uma “camisa de força”. Reconhecia que, no método de exposição, um dos mais aplicados para o desenvolvimento técnico, a assimilação do conhecimento acontecia de fora para dentro.

Por outro lado, verificava que técnicas de condicionamento psicofísico não tradicionais, utilizadas em alguns currículos de escolas de dança - a

exemplo o *Tai Chi Chuan*, nas Universidades de Illinois e Unicamp - abordavam o aluno em outra direção. Essas técnicas, principalmente as de origem oriental, caracterizam-se pelo respeito à individualidade dos alunos. Os exercícios eram aplicados com o objetivo dos alunos se desenvolverem a partir da descoberta do funcionamento do seu próprio organismo. Identificava que estas técnicas, assim como o ensino das artes marciais, contribuíam para o aprendizado em dança.

A grande questão de seu trabalho surgiu em viabilizar uma maneira de integrar estas abordagens dentro de uma proposta de dança. Seu grande desafio se deu em “deflagrar o processo de ensino/ aprendizagem não como uma camisa de força que precisa ser adquirida, mas como um instrumento que possibilite a aquisição da liberdade para dançar”.⁴⁶ Reconhecia a importância da repetição para o desenvolvimento das habilidades motoras, porém acreditava ser apenas um aspecto para o aprimoramento do dançarino.

Acreditava que, focar no aluno como unidade psicofísica poderia modificar a abordagem do ensino da dança a partir das técnicas tradicionais e ampliar suas potencialidades expressivas, apresentando o conteúdo das técnicas de dança tradicionais como conhecimento a ser apropriado a serviço do aluno e não como “camisa de força” ou meta de capacitação em dança.

Utilizou-se da abordagem rogeriana, que priorizava o desenvolvimento individual do aluno, destacando os seguintes aspectos: O *princípio da tendência atualizante*, que, segundo Rogers, é o impulso natural de qualquer organismo vivo de crescer e se desenvolver. As três atitudes básicas ou as qualidades de facilitação da aprendizagem: 1) *congruência* - Apresentar com honestidade seus próprios sentimentos; 2) *consideração positiva incondicional pelo aluno* - entender o aluno e respeitá-lo a partir da condição de ser humano imperfeito, dotado de potencialidades e sentimentos; 3) *compreensão empática* - perceber e transmitir, com exatidão, sua compreensão dos sentimentos e significado pessoal a partir do mundo interior do aluno, sem procurar exercer controle e julgá-lo.

A abordagem rogeriana para as atividades que lidam com a relação interpessoal, no caso da educação, adquire a denominação “estudo centrado

⁴⁶ Silva, Eusébio Lôbo da. *Método Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. Instituto de Artes/ Unicamp. Tese de Doutorado em Artes, Campinas, 1993.

no aluno”, que é uma variação da abordagem terapêutica: “abordagem centrada na pessoa”. Aquela abordagem envolve a idéia de que o aluno é uma pessoa capaz de avaliar situações, rever seu próprio contexto, realizar escolhas e seguir seu desenvolvimento a partir delas. Para Silva (1993);

A Abordagem Centrada no Aluno, aplicada em Exercícios Técnicos de Dança, pode permitir ao aluno apropriar-se da técnica de dança, harmonizando-a com o seu processo pessoal de descoberta do conhecimento e usar do processo de usar do processo de aprendizagem de técnica de dança, não como uma camisa de força que precisa ser adquirida, mas como um instrumento que possibilita a aquisição da liberdade também para dançar.⁴⁷

Para o professor, esta abordagem também representa uma mudança de foco, permitindo que o desenvolvimento do aluno se realize como um todo e a técnica se transforme em um mecanismo de auto-conhecimento.

Entendemos que crescer é aprender e descobrir como se aprende, só o aluno pode descobrir. E este potencial de crescimento ocorre pela facilitação do fluxo da “Tendência Atualizante” atuando na “Unidade Psicofísica”, expresso tanto na abordagem rogeriana como nas técnicas de condicionamento que tratam o sujeito como uma unidade indivisível.⁴⁸

Silva (1983) coloca, como a principal premissa a ser descoberta na prática de dança, a preparação técnica ser um meio para a descoberta do conhecimento e de desenvolvimento individual. A proposta do método integral da dança divide com o aluno a responsabilidade do aprendizado e o poder em sala de aula, ficando 50% (cinquenta por cento) com o professor e 50% (cinquenta por cento) com o aluno. Esta divisão, a princípio, gera um período de incertezas e riscos - porém, cria um campo favorável para as relações interpessoais, além de mostrar o professor, agente facilitador do aprendizado, em condição humana e real, capaz de expressar seus sentimentos. O aluno passa a ser responsável por suas escolhas e passa a moldar o ambiente de acordo com suas necessidades e limitações, e não o contrário.

⁴⁷ Ibid. p. 10

⁴⁸ Ibid. p. 3

A educação é um processo de crescimento, portanto um processo criativo. A análise do processo de ensino/aprendizagem na dança pode levar-nos a um caminho em que a educação esteja a serviço da arte, do crescimento da pessoa/aluno como um todo, ao contrário de estar somente objetivando a educação do potencial artístico do aluno.⁴⁹

Em sua aula de “Técnica de Dança”, Silva combina exercícios de técnicas tradicionais a exercícios da prática do *Tai Ji Quan*. Desenvolveu uma série circular, capaz de desenvolver estes princípios relacionados e abordar os aspectos psicofísicos do aluno, compreendendo-o de modo mais amplo e respeitando sua corporeidade.

Silva (2003) reconhece o *Tai Chi Chuan* como uma técnica de condicionamento psicofísico que envolve uma filosofia de vida, compreendendo o ser humano como unidade indivisível, capaz de desenvolver e despertar em cada praticante o auto entendimento, independência e crescimento. Enfatiza o cultivo da mente e o treinamento da força interior do organismo humano – habilidade motora global, não apenas física. É uma prática corporal de difícil descrição, sua composição é complexa: ritmo melódico, forma altamente simbólica, movimentos circulares e conteúdo terapêutico incontestável.

A filosofia do *Tai Chi Chuan* engloba como conceitos básicos: o *I Ching*, o Taoismo, o Lao Tzu, o Confucionismo, o Neoconfucionismo e o Zen-Budismo. É estruturada na harmonia dos opostos do universo, *Yin Yang*. A vida e a saúde de um organismo dependem do livre fluxo do Qi, energia vital, e do balanceamento apropriado entre estas duas polaridades, *Yin* e *Yang*.

A prática dos exercícios consiste em respeitar dois princípios básicos: o princípio da serenidade - serenidade e concentração nos movimentos durante o exercício. Além, o princípio da vacuidade - empregar a mente ou a consciência e não exercer força.

Durante sua abordagem técnica, Silva (2003) aproveita-se de alguns princípios corpóreos e objetivos do *Tai Chi Chuan* para o ensino da dança contemporânea. A prática deste voltada para a aula de dança contemporânea auxilia na harmonização da forma e do conteúdo, ressaltando a unidade psicomotora do organismo humano.

⁴⁹ Ibid. p. 3

Silva (2003) relaciona alguns destes princípios do *Tai Chi Chuan*: a cabeça ereta e natural. Relaxamento e esvaziamento do peito. Agir sem força. Relaxar o peito e aproximar ao máximo as omoplatas, viabilizando uma abertura da cavidade peitoral. Respiração do tipo abdominal e profunda. Ombros pendurados e soltos. Posicionamento adequado da cintura pélvica, mantê-la solta e móvel, mantendo o alinhamento natural da coluna vertebral, não devem ficar arrebitadas, garantindo estabilidade das pernas e o deslocamento apropriado do corpo no espaço. Energia intrínseca do QI partindo das pernas e da pélvis. A pélvis é o principal pivô e deve se manter relaxada, pois move a energia do QI por todo o corpo como uma roda. Relaxamento integral do corpo, a tensão impede a circulação natural do QI. Tranquilidade da mente, o sujeito deve estar harmonizado com seus sentimentos.

Alguns objetivos da prática do *Tai Chi Chuan*, também, se aproximam da dança e podem ser aplicados a seu favor, são eles: continuidade, uma postura deve levar a outra. Flexibilidade: macio, solto e ágil, corpo inteiro relaxado. Círculo, configuração do *Tai Chi*, relação sistêmica com o universo, que é uma revolução circular, assim como o átomo o é em menor escala. Harmonia, em todas as ações o corpo age como um todo, centro e periferia.

Silva (2003) ressalta algumas idéias sobre o desenvolvimento técnico na dança, acredita na importância em harmonizar os aspectos “físicos” e “mentais” a fim a descoberta do aluno de seu modo próprio e global de aprendizagem. Estipula como premissas básicas para a aula de técnica de dança: o fato do corpo funcionar como um todo, mesmo quando trabalhamos partes específicas. O desenvolver a capacidade de relaxar. O aluno iniciante possui tendência a tencionar com mais facilidade do que relaxar. Procura envolver o mínimo de unidades possíveis em um movimento.

Dentro destas perspectivas determinadas, Silva (2003) acredita que a compreensão sobre alguns princípios básicos da dança contemporânea, esta poderá ser melhor desenvolvida. Ressalta alguns elementos fundamentais e importantes de serem trabalhados paralelamente aos elementos da prática do *Tai Chi Chuan* definidos, os quais: a contração e o alinhamento postural; nos exercícios de balanço, nos giros e “pirouettes” – a partir da técnica de foco, do

alinhamento da cintura pélvica, das pernas, do impulso anterior, da coordenação de braços e do impulso superior.

Uma aula de técnica dentro do *Método Integral da Dança* permite a convivência de alunos em diferentes estágios técnicos, além de possibilitar que cada integrante se desenvolva a partir de suas descobertas individuais e da percepção sobre o desenvolvimento do colega. Esta abordagem, também, favorece um ambiente de aula agradável e não competitivo, permitindo que os alunos executem os exercícios de maior dificuldade técnica com tranquilidade e entendendo suas dificuldades como parte integrante do processo de aprendizagem.

3.2.2 *TÉCNICA ENERGÉTICA: FUNDAMENTOS CORPORAIS DE EXPRESSÃO E MOVIMENTO CRIATIVO – MARÍLIA VIEIRA SOARES*

A “Técnica Energética” foi desenvolvida pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares, artista-pesquisadora do departamento de Artes Corporais da Unicamp. Consiste em uma maneira de criar “um corpo disponível” para atores e dançarinos através de um trabalho que conjugue técnica e expressão, partindo da decodificação dos princípios teórico-práticos do “Método Energético de Direção Teatral”, de Miroel Silveira.

Parte do princípio de que, a técnica e a expressividade devem ser trabalhadas simultaneamente. Segundo Soares (2000), “a sala de aula não deve perder de vista o palco”.⁵⁰ Adota como perspectiva filosófica e educacional o fato do corpo ser veículo de aprendizagem, não só nas Artes Cênicas mais no processo educativo em geral. Assim como Silva (2003), as reflexões sobre o aprendizado em Arte, também, partem de uma abordagem rogeriana.

Esta pesquisa é influenciada por conhecimentos de diversas áreas. Utiliza-se da “Teoria da Relatividade” de Einstein. A base do universo, segundo Einstein, é a luz. Ou seja, tudo no universo é energia, assim como o pensamento o é. Desta maneira, para a pesquisadora, a ciência ocidental se

⁵⁰ SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo*. Faculdade de Educação/ UNICAMP. Tese de Doutorado. Campinas, 2000, p. 3.

aproxima de algumas filosofias orientais. Também, é influenciada pelas pesquisas de Klauss Vianna e Miroel Silveira, assim como elementos do Yoga – chakras, Ressonância Mórfica - e pela Pesquisa Transpessoal (psicologia).

A “Técnica Energética” consiste em um trabalho corporal que utiliza a energia vital em um produto cênico – uma técnica corporal de performance, entendendo o corpo como uma *gestalt* CORPO-MENTE-ESPÍRITO. O trabalho energético parte de alguns preceitos do Yoga. Soares (2000) acredita que, a conquista da espiritualidade, assim como a de uma boa performance cênica, exija esforço, disciplina e ação. A “Técnica Energética” fundamenta-se na Física Quântica e na psicologia do Yoga entendendo que, ambos, visam à interligação dinâmica de todas as coisas.

A autora também reconhece grande semelhança entre esta técnica e o Delsartismo. Apesar de não se pautar no Yoga, Delsarte reconhecia uma diferenciação expressiva de acordo com o ponto de iniciação do movimento. Delsarte segmentava o corpo em 9 regiões de iniciação ou fonte: três no abdômen, três no tórax e três na cabeça. Relacionou o tórax à fonte de sentimentos e a região abdominal aos sentimentos mais primitivos. A técnica de Miroel também considera esses pontos como fontes de energia, porém utiliza como base os princípios védicos do Yoga, sem classificar e estabelecer juízo de valor em relação aos sentimentos expressos por estas partes determinadas do corpo.

A “Técnica Energética” possui uma proposta pautada nas idéias apresentadas e com exercícios voltados para a utilização e manipulação da energia corporal a serviço da cena. Do ponto de vista fisiológico, no tronco e na cabeça, encontram-se glândulas responsáveis pelo bom funcionamento do organismo, estabelecendo equilíbrio entre os diversos sistemas. Para Soares (2000), os espaços existentes entre esses dois pontos (tronco e cabeça), quando respeitados, proporcionam ao dançarino um maior alinhamento corporal (eixo), equilíbrio e domínio de movimento, viabilizando uma melhor utilização das cadeias musculares, grandes e pequenas, seguido de melhor distribuição de energia vital e aumento de possibilidades expressivas do corpo.

Partindo destes princípios, Soares (2000) desenvolveu uma seqüência de trabalho corporal que segue uma progressão específica: articulações, eixo, equilíbrio, pontos de apoio, tônus muscular, peso e dinâmica. Esta seqüência

foi estruturada tendo em vista a melhora qualitativa dos movimentos através do uso da energia de cada centro através da liberação das tensões físicas desnecessárias, substituídas por tônus muscular.

Os pontos de partida são: a harmonização da respiração, partindo da idéia do Yoga de que a exploração das potencialidades da respiração proporciona melhor qualidade, amplitude e domínio do movimento. A iniciação partindo dos pés, a partir da acepção do articular presente na “Técnica do Movimento Consciente”, de Klaus Vianna, também influenciada pelo Yoga, proporcionando um melhor assentamento no solo através da tonificação dos músculos. O segundo ponto parte da estruturação do eixo corporal, partindo da nova condição dos pés, percebendo e organizando internamente o esqueleto a partir das relações entre os ossos e os espaços articulares: passando pela cintura pélvica, joelhos, cadeias musculares dos quadris e das pernas, liberando os músculos anteriores e posteriores.

Toda a seqüência do trabalho corporal é desenvolvida dentro de um dos objetivos da técnica energética: “Maior efeito com um mínimo de esforço”.⁵¹ Optou-se por utilizar o sistema ósseo como estrutura básica da seqüência, pois, segundo Klaus Vianna, “pensar em músculo” gera tensão e contração, enquanto “pensar em ossos” gera alongamento e expansão dos movimentos. Nesta perspectiva, este seria o caminho mais adequado para atingir o objetivo citado.

Um dos grandes interesses da “Técnica Energética” segue no sentido de: liberar a criatividade do indivíduo e proporcionar que o aluno encontre seus próprios recursos para isto. A repetição desta seqüência ocorre sem anular o conteúdo e sempre buscando o aprofundamento, mergulhar no âmago destas conexões ósseas, entendendo-lhes, dentro de uma perspectiva mais ampla, como conexões de uma corporeidade, possuidoras de aspectos, físicos, psíquicos e espirituais.

Dentro desta perspectiva a energia é entendida como;

o modo pelo qual uma força atua. A atuação de uma força sobre qualquer outra provoca uma *mudança*. Por isso estamos num *universo em mudança*. É dessa premissa que nos vem o conceito de *maya*: o conceito de matéria como ilusão. O corpo

⁵¹ Ibid. p. 33

é a manifestação de um conjunto de energias em constante mutação.⁵²

O “Método Energético de Direção Teatral” compreende o Teatro como um campo unificado onde a platéia possui a função de receptora e, o palco, de emissor. A identificação com o público é entendida como uma questão energética a partir das seguintes relações: ator/dançarino – obra de arte e obra de arte – público. Desta maneira, algumas premissas foram estabelecidas: 1) o fato do ser humano estar fadado a evoluir, como essência da tragédia em mutação constante; 2) a idéia de que as pessoas vão ao teatro para se verem - o público é o objetivo da encenação, deve ser devidamente respeitado e entendido com a mesma relação sacra que a cena em si; 3) o Teatro e a Dança vistos como artes coletivas; 4) todos os elementos do grupo são importantes e imprescindíveis para a Arte; e 5) o “Método Energético” não está comprometido a nenhuma estética, podendo ser aplicado em qualquer proposta de encenação.

A encenação acontece dentro de uma relação estabelecida como 3X1.

Relação 3X1 = ator + luz/cenário + espectador

O espaço-tempo é alterado pelo espectador e o teatro acontece como campo unificado entre espectador e atores - palco e platéia - como um fenômeno energético. A estética, sob este ponto de vista, é entendida como a consequência da harmonia das energias que traduzem o ser humano em sua essência. Dentro deste contexto, o grupo adquire importância máxima, “a preparação do movimento implica na presença do grupo, porque o M.E. ⁵³ trabalha a energia como um produto coletivo”.⁵⁴

Para a autora, o fato das Artes Cênicas comprimirem o tempo e ampliarem o espaço, faz com que adquiram características predominantemente espaciais e exijam um estado alterado de consciência através do movimento corporal. “Um estado alterado de consciência é aquele em que *perdemos a*

⁵² Ibid. p. 33

⁵³ Método Energético.

⁵⁴ Ibid. p. 35

noção do tempo, ou seja, a objetividade”.⁵⁵ A autora chega a esta conclusão a partir dos estudos de psicologia transpessoal.

Existem diversos níveis de estado alterado de consciência, no caso deste trabalho, a reflexão se concentra sobre os experimentados pelo artista cênico através da “Técnica Energética”. Este estado se equivale ao transe, só que de maneira consciente. Segundo Soares (2000), o transe é entendido como “possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade”.⁵⁶ Sua palavra-chave é dar-se.

Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança como nos damos no amor. Aí está a chave. A auto-penetração, o transe, o excesso, a disciplina formal – tudo isto pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregado totalmente, humildemente, sem defesas. Este ato culmina num clímax. Traz alívio.⁵⁷

Com o corpo neste estado, o trabalho com os Chackras surge com a finalidade de despertar a memória existente em cada corpo, a memória da espécie humana, que a autora define como “arquétipos”. Através de uma instalação, o grupo é preparado e inserido neste estado. A instalação é entendida como um ritual de iniciação do trabalho, que se repete a cada encontro e segue a seguinte estrutura:

- a) Roda de energia: participantes de mão dadas agitam as mãos para cima e para baixo até atingirem o mesmo nível de energia. Quando isto ocorre, joga-se a energia para o alto e em seguida traz para a mãe terra. Este momento visa equilibrar energeticamente as polaridades, instituir a consciência sobre o grupo e esvaziar a atenção para as preocupações diárias, trazendo-a para as questões da aula ou ensaio.
- b) Abertura dos Chackras: mantras associados a uma envergadura da coluna vertebral: “A”, para o Chackra Kundalini; “E”, para o Chackra Laríngeo; “I”, para o Chackra Plexo Solar; “O”, para o Chackra Cardíaco; “U”, para o Chackra Coronário.
- c) Com o objetivo de direcionar a energia do sistema nervoso para as glândulas pineal e hipófise, são executados movimentos de

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid. p. 37

“machadadas”, com base na *posição do machado*, do Yoga, que estimula o Chackra Laríngeo, ligado aos aspectos racionais do ser. Este exercício está voltado para a diminuição do excesso de racionalização e auto-censura.

- d) “Jogar a energia para fora”, distribuindo pelo resto do corpo e viabilizando um trabalho de intensidade de esforço.

A etapa seguinte à instalação é a improvisação com intuito de explorar a energia vital a serviço das necessidades da cena. Dentro da concepção da “Técnica Energética”, a improvisação é definida como “experimentação dos impulsos advindos dos chakras, traduzidos em movimento corporal”.⁵⁸ Dentro desta idéia, a fala é entendida como manifestação corpórea e é a síntese de tudo o que envolve o corpo. A exploração de cada Chackra é iniciada a partir da atenção voltada para a parte específica onde se localiza o Chackra e de alguns exercícios específicos que podem variar, de acordo com as necessidades do grupo. Seguiremos com um breve resumo sobre cada Chakra e suas possibilidades energéticas voltadas para a experimentação cênica.

Chackra Básico ou Chackra da Raiz

Encontra-se na base da coluna, na região do períneo, cóccix e do sacro. Está associado às gônadas. Responsável pela força vital, estabilidade, constância, sexualidade, instinto de sobrevivência em grupo, fonte de registro da história pessoal e em grupo. Refere-se a passagem da adolescência para a vida adulta. Ajuda a manifestar os impulsos criativos, quando desperto.

Sentido centrífugo: sensualidade, sentido de coletivo positivo, relações familiares, confiança, criatividade, estabilidade, perseverança.

Sentido centrípeto: desespero, derrota, falta de confiança na vida, indiferença, preconceito, medo, violência, desonestidade, astúcia.

Chackra Umbilical ou Plexo Solar

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid. p. 61

Aproximadamente localizado a dois dedos abaixo do umbigo, está relacionado às glândulas supra-renais. É o centro do poder físico, condensa os princípios masculinos e femininos, ativa o sistema muscular e é responsável pelo movimento das pernas. Promove o “estado de prontidão”. Ligado a faixa etária dos 30 anos.

Sentido centrífugo: guerreiro, ataque, coragem, prazer, vitalidade, prosperidade e discernimento.

Sentido centrípeto: medo, desânimo, pessimismo, covardia, manipulação, sentimentalismo, exaustão, sexualidade indiscriminada, culpa.

Chackra Cardíaco

Localiza-se na região do coração, está associado à glândula Timor, responsável pelo crescimento. Está relacionado às emoções e sentimentos e é o centro da “inteligência emocional”. Governa os movimentos dos braços e do tronco, responsável pela faixa etária dos 40 anos, de natureza feminina, espacial, circular, espiralada, flexível.

Sentido centrífugo: alegria, felicidade, relação com o mundo externo e com o outro.

Sentido centrípeto: fonte do espírito trágico, individuação, dor, solidão, pranto.

Chackra da Garganta

Localizado no centro do pescoço, 3ª. E 7ª. Vértebras cervicais, ligado às glândulas tireóide e paratireóides. Relacionado à comunicação, fala e vontade que governa as mãos. Corresponde a faixa dos 50 anos.

Sentido centrífugo: vontade, racionalidade, mímica, cômico, piada.

Sentido centrípeto: ira, vingança, ressentimento, ciúme, desprezo, futilidade, irracionalidade, loucura.

Chackras da Terceira Visão e Coronário

Localizados na cabeça e relacionados às glândulas pineal e hipófise. Responsáveis pela comunicação cósmica. Relacionado à sabedoria, a

memória, aos arquétipos do profeta e do visionário, por isso está associado à 3ª idade.

O trabalho com a “Técnica Energética” possibilita um caminho de experimentação cênica sensível e eficaz, capaz de fornecer subsídios aos atores e dançarinos de experimentar estados energéticos diversos de seus padrões habituais. Esta técnica foi utilizada em uma de nossas experiências laboratoriais, que discutiremos no sexto capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO 4: “SISTEMA LABAN” - “CORÊUTICA”, “EUKINÉTICA” E OS FUNDAMENTOS DE BARTENIEFF.

Rudolf Von Laban nasceu na Bratislava, Hungria, em 1879. Arquiteto, Coreógrafo e renovador da dança, dedicou-se ao estudo do movimento humano, certo de que era constituído pelos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana, dando ênfase tanto à parte psicológica, quanto à física e espiritual, buscando, ainda, o retorno ao movimento natural e o elo entre Corpo-Espírito. Seus estudos se concretizaram através de um amplo sistema de análise e exploração do movimento, o qual exerce importância em múltiplas áreas do conhecimento - tanto nas Artes, quanto na terapia, educação, psicologia, processos seletivos para grandes empresas, recuperação motora, dentre outros.

Laban, ao longo de sua vida, foi acompanhado por muitos discípulos que se espalharam por todo o mundo, estes responsáveis por disseminar seus estudos e construir importantes centros de pesquisas. Hoje, os principais centros de pesquisa do “Sistema Laban” encontram-se em Londres e Nova York. Dentre estes discípulos e pesquisadores que permitiram e permitem atualmente a divulgação e o desenvolvimento do sistema, encontramos: Lisa Ullmann, Irmgard Bartenieff, Bonnie Cohen, Peggy Hackney, Valery Preston-Dunlop, dentre outros e os brasileiros; Regina Miranda, Ciane Fernandes, Joana Lopes, Juliana Moraes, Eusébio Lôbo, Marina Martins, dentre outros.⁵⁹

Grande parte do “Sistema Laban” foi desenvolvida entre 1936 e 1951, paralelamente ao conhecimento em massa das teorias de Freud e da psiquiatria, em plena revolução industrial e durante efervescência científica. O sistema foi uma busca científica de se abordar a Arte, porém sem limitá-la. Laban surge entre o cientificismo e os pensamentos de “desordem e caos” de Nietzsche e Artaud, possibilitando um equilíbrio entre estes extremos - dando uma terceira possibilidade de abordagem.

Neste capítulo, apresentaremos didaticamente alguns aspectos do cito Sistema, conjuntamente com alguns conceitos presentes nos desdobramentos atuais.

⁵⁹ Muitos são os que estudam e desenvolvem o “Sistema Laban” no Brasil e no mundo, não pretendemos elencar todas essas pessoas, apenas ilustrar a importância deste sistema através de alguns pesquisadores de relevante importância para a cena contemporânea.

A Coreologia é uma gramática e sintaxe do movimento dividida em três partes: a “*Corêutica*”⁶⁰, a *Eucknética*⁶¹ e *Os Sistemas de Notação*⁶². Neste capítulo, não iremos nos aprofundar no sistema de notação. Reconhecemos seu valor e importância, porém não podemos retirar a atenção sobre nosso problema central: o processo de construção da personagem e a reflexão sobre a relação do intérprete contemporâneo e seu corpo. Acreditamos que, os outros aspectos do sistema nos fornecem melhores subsídios para nossa reflexão, por isto, não nos ateremos ao sistema de notação.

A comunidade Labaniana é muito grande e interfere em muitos aspectos do movimento humano. Dentro de toda esta diversidade, existem alguns princípios que regem e organizam o desenvolvimento destas pesquisas e, que gratifica a elas um caráter de filosofia Labaniana.⁶³ Um dos princípios que permite a continuidade deste sistema é a concepção de que o movimento é processo dinâmico de contínuas mudanças, sempre presente e, de maneira uníssona. Um sistema que estuda e analisa o movimento, não poderia ter caráter diferente e, principalmente, não poderia desconsiderar a característica da constante transformação presente no próprio movimento, na própria vida. Essas contínuas mudanças seguem uma determinada ordem e, se organizam a partir de um certo padrão.

Um trabalho artístico dentro desta filosofia valoriza a importância de cada integrante perceber-se (“a si mesmo”), individualmente, dentro do processo - seja durante o processo de preparação, de laboratórios ou apresentações. O intérprete precisa conhecer sua corporeidade e aprender a respeitá-la, identificar uma maneira de recuperação durante a execução de movimentos e, libertar-se dos “clichês” sobre o que deve ou não ser feito. Segundo Regina Miranda: “o clichê é a premissa de uma idéia interessante, quando ela perde o caráter plástico e se transforma em uma verdade absoluta,

⁶⁰ “A ‘Corêutica’ é o estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu como sendo seu sistema de harmonia espacial.” (Rengel, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/ UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001, p. 42)

⁶¹ “‘Eukinética’ é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo do ritmo e dinâmicas do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eucknética é a parte integrante **da Teoria dos Esforços**. A ‘Eukinética’ levou Laban à conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento”. (fluência, espaço, peso e tempo) (Rengel, Lenira Peral. *Op. Cit.* p. 69.)

⁶² Labanotation. “Sistema de sinais gráficos criados para registrar o movimento” (Rengel, Lenira Peral. *Op. Cit.* p. 92.)

⁶³ Princípios elencados por Regina Miranda durante o curso Bartenieff fundamentals em junho de 2003.

um padrão”.⁶⁴ Não devemos ignorar os padrões de movimento, porém nenhuma informação é uma verdade rígida. Ela precisa ser analisada e repensada dentro das condições e características de cada um, em determinado momento. Todos os aspectos da vida interferem na progressão de desenvolvimento de um processo, seja ele artístico, de auto-conhecimento, etc, geram a criação dos padrões individuais, que, também, estão em constante modificação. Reconhecer o próprio padrão possibilita utilizar-se dele, ampliar seu campo de ação. É importante, também, identificar as diferenças entre os padrões individuais e desenvolver uma real apreciação sobre elas, transformá-las em um terreno transitável. Nem sempre o padrão individual é o mais confortável e agradável. Muitas vezes, evitamos estes, ou, até mesmo, o próprio por “gostar dele”. Segundo Regina Miranda⁶⁵, o gozo pode muitas vezes ser destrutivo, porém sempre temos que tomar cuidado sobre as conclusões que tiramos sobre o outro e sobre nós mesmos, “o seu padrão individual é o seu padrão de sobrevivência”.⁶⁶

O “Sistema Laban” não é uma abordagem normativa sobre o movimento. Compreende e respeita o fato de que todo movimento acessa múltiplas interpretações. Cada indivíduo é sempre um inventor. Segundo Merleau-Ponty: “aquilo que vemos é sempre, sob certos aspectos não visto”.⁶⁷ Ao refletirmos sobre um objeto não podemos separá-lo do conhecimento sobre o mesmo, que está implícito no ato do reconhecimento - o qual ocorre a partir de pontos de ancoragem. Ou seja, nenhum conhecimento é, por si, orientado – ele nos é situado a partir da visão que temos sobre tal.

Somos interventores permanentes.

Existe uma dinâmica entre o observador e o observado, tornando impossível à neutralização daquele. Há uma constante transformação e influência, uma teia de intensidades sendo trabalhadas simultaneamente, evidenciando o fato de que não devemos nos ancorar em dogmas. Ainda, não devemos nos inteirar em uma única maneira. É preciso perceber a complexidade do movimento, a mudança, ater-se a observar as peculiaridades, investir em procuras. Este é um canal de acesso aos desejos e sensações, abordando sempre aspectos tangíveis e intangíveis do ser humano.

⁶⁴ Anotações feitas durante o curso de Bartenieff Fundamentals, 2003.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

Trabalhar-se é: visitar locais que você deseja ir, não ter culpa pelo prazer.

A compreensão com o movimento dentro dos estudos de Laban e seus seguidores revisita, de maneira orgânica, a ancestralidade e a memória de cada indivíduo, permitindo a resignificação das experiências. As práticas corporais dentro desta filosofia agem em comunhão total com o espaço (o entorno), sem ignorar os aspectos tangíveis, científicos e, ainda, intangíveis desta relação. Uma abordagem Labaniana inserida numa determinada prática não permite a passividade em relação ao movimento, nem à gravidade, acontece dentro de uma práxis teórica, prática e reflexiva, permitindo que o pesquisador ouça os impulsos que são dados e resignifique, a partir de sua condição individual.

Para Laban, “o homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade”.⁶⁸ As formas e ritmos de um movimento revelam as atitudes de quem se move, revelam, também, uma atmosfera, um lugar e uma época. Circunstâncias internas e externas interferem no movimento e revelam seus aspectos tangíveis e intangíveis.

Um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade. “Os movimentos do corpo, incluindo movimentos de suas cordas vocais, são indispensáveis à atuação no palco”.⁶⁹

Ainda para o supra cito, “o atributo essencial do trabalho teatral é o movimento”.⁷⁰ Nos atrevemos, neste momento, a inferir que o movimento é quesito de qualquer trabalho cênico, seja ele definido como: Dança, Teatro, Performance, dentre outros.

O movimento é um atributo essencial à vida.

4.1. O ESTUDO DA “CORÊUTICA”

A “Corêutica” é a denominação dada por Rudolf von Laban para o estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano em ação (movimento perceptível) quanto do corpo aparentemente parado (movimento

⁶⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Op. Cit.* p. 371

⁶⁸ Laban, Rudolf Von. *Op. Cit.* p. 19

⁶⁹ *Ibid.* p. 21

imperceptível), conhecida, também, como “arquitetura do movimento”. Este estudo foi influenciado pelos estudos arquitetônicos de Rudolf Laban, que configuraram sua formação acadêmica e, por fim, analisa as relações entre bailarino e espaço no *Ballet* Clássico, aplicadas aos desenhos geométricos platônicos.

Esta ciência diz respeito aos pontos de referência no espaço: de acordo com o corpo e/ou de acordo com o espaço externo. Suas ferramentas de exploração consistem em: Kinesfera, níveis espaciais (alto, médio e baixo); tensões espaciais; progressões; formas; projeções; pelas diferentes dimensões (altura, largura e profundidade); pelos diferentes planos (frontal, horizontal e sagital); pelo volume; pelas direções; pelos movimentos gestuais e posturais. Através do estudo das dimensões espaciais e dos planos vertical, horizontal e sagital, surgem o estudo do padrão axial e das formas do corpo no espaço a partir da exploração de cinco (05) formas geométricas perfeitas: tetraedro, octaedro, cubo e icosaedro e dodecaedro.

Em maior ou menor grau de destaque, todos os seus elementos estão sempre presentes. O estudo isolado almeja, apenas, uma melhor compreensão dos elementos existentes na relação corpo-espaço-forma e possui um caráter meramente didático. A seguir, descreveremos, atentamente, cada um destes elementos com o intuito de facilitar a compreensão do fenômeno corpo e, conseqüentemente, o enriquecimento do entendimento do movimento humano e dos elementos básicos ou ferramentas do ofício das Artes Cênicas.

A aplicação deste estudo pode promover o desenvolvimento da percepção dos sentidos cinestésicos e visuais, além de iniciar o processo de ampliação espontânea e criativa do repertório de movimentos individuais e o desenvolvimento da percepção da ocupação espacial individual e, conseqüentemente, ao desenvolvimento dos aspectos sociais de respeito aos espaços “*in solo*”, quando no trabalho em grupo.

Laban nos dá uma idéia sobre a importância do estudo da “Corêutica” para a performance, argumentando que:

O movimento é um processo pelo qual um ser vivo se capacita a satisfazer uma gama imensa de necessidades interiores e exteriores. O ator-cantor-dançarino produz movimentos no palco que resultam em gestos, sons e falas. O repertório de

⁷⁰ Ibid. p.30

movimentos abarca todo o âmbito de ação através da qual satisfazem-se as atividades cotidianas; há, no entanto, uma diferença marcante entre o comportamento diário e aquele exibido no palco. Não se passa de uma meia verdade dizer que a vida é uma realidade e que as encenações teatrais não passam de um faz-de-conta. Se o faz-de-conta quer dizer que o ator quer criar na mente do espectador alguma espécie de crença nos significados mais profundos da Vida, significado oculto atrás da aparência externa, então a afirmação é verdadeira.⁷¹

Os estudos das relações corpo-espaco-forma através da “Corêutica” proporcionam um caminho interessante e eficaz para o desenvolvimento do intérprete e, oferecem subsídios claros para a construção de imagens e “faz-de-conta”. Acreditamos ser fundamental ressaltar que, este estudo é separado didaticamente do estudo da “Eukinéctica”, mas ambos são elementos constitutivos do movimento e, são fenômenos que acontecem de maneira conjugada. Esta divisão pedagógica é apenas uma maneira eficaz de desenvolver estes aspectos do movimento.

Outra questão relevante é de que identificamos uma tendência geral, por parte daqueles que pouco conhecem o trabalho de Laban, em reduzir o seu Sistema a exploração das escalas, dos sólidos geométricos e das ações básicas - ferramentas do estudo da “Eukinéctica”. Muitas vezes, esta tendência induz a uma compreensão reducionista e normativa do sistema, seguindo contra todos os princípios apontados anteriormente. A reflexão e aplicação deste sistema não exigem apenas uma revisão bibliográfica - este estudo é extremamente amplo e complexo e, exige dos profissionais que lidam com ele uma *práxis* teórica, prática e reflexiva – além de uma constante reciclagem de idéias.

Descreveremos abaixo as ferramentas presentes no estudo da “Corêutica”:

Kinesfera

⁷¹ Laban, Rudolf Von. *Op. Cit.* p. 232

Podemos encontrar o mesmo termo com grafia diversa: “Cinesfera”. Ambos correspondem a idêntico conceito dentro do estudo da “Corêutica”.

Cinesfera é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. Cada agente tem a sua própria cinesfera... é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, sem que se altere o ponto de apoio.⁷²

Este espaço pessoal varia a cada momento, de acordo com as circunstâncias da vida. Corresponde este ao espaço que nosso corpo ocupa, podendo variar inclusive de tamanho. No meio de uma multidão, nossa “Kinesfera” ocupa um tamanho menor do que em uma praia ou em um ambiente em que nos encontramos confiantes e “donos da situação”. Este conceito não se refere, apenas, a união dos elementos níveis, planos e dimensões, mas também a como individualmente nos relacionamos com o espaço, aos aspectos interiores.

A compreensão deste conceito pode ser introduzida através da metáfora do sujeito envolvido por uma esfera na qual a periferia pode ser atingida pela amplitude de seus movimentos.

Existe uma linha de pensamento e estudo sobre a “Kinesfera”, corrente mais tradicional, a qual defende a idéia de que esta se mantém constante em relação ao corpo. Dentro desta idéia, cada um leva sua “Kinesfera” consigo. O estudo do sólido geométrico icosaedro, do qual abordaremos detalhadamente ao longo do capítulo, é utilizado como representação gráfica deste conceito de “Kinesfera”. Segundo Peral (2001), há uma atualização do conceito de “Kinesfera”, desenvolvida pelo coreógrafo William Forsythe que afirma a não existência de uma única “Kinesfera”, propondo o conceito de múltiplas “Kinesferas”, em diferentes partes do corpo.

A Professora Joana Lopes, pesquisadora do Departamento de Arte Corporal da Unicamp e do Núcleo de pesquisa de Comunicação Sonora da Unicamp, utiliza o conceito de “Kinesfera” a partir da abordagem de Forsythe. Lopes trabalha com a idéia de que, o espaço é inomogêneo e se modifica a todo o tempo. Para esta pesquisadora, a cada mudança de eixo, de centro do movimento, e de energia, há uma mudança de “Kinesfera”, como ocorre com

as células do corpo: que se renovam a cada minuto sem deixar que cada ser perca sua individualidade. Esta mudança de “Kinesfera” acontece sem que se perca o espaço pessoal. É a energia que a modifica, não se realizando isso, esta não passará de uma bolha. O ponto singular é o bailarino e não o espaço. Uma mudança de “Kinesfera” implica em mudar de eixo e de energia corporal.

Níveis espaciais (alto, médio e baixo)

São três os níveis espaciais: baixo, médio e alto. São relações de posição espacial entre dois elementos. Podemos enfatizar uma exploração de movimentos em relação ao centro do corpo em posição horizontal, dividindo o espaço em camadas. Os níveis indicam o lugar e o espaço onde o movimento poderá ocorrer, ou ocorre. Em relação ao centro do corpo, o nível baixo configura-se mais enraizado e, pode se desenvolver em muitas variações como deitar, rastejar, sentar, ajoelhar, agachar, dentre outras. O nível médio trafega entre as bases do joelho, podendo se desenvolver através de deslocamentos com a base dos joelhos bem abertas, agachamentos, movimentos em quatro (4) e três (3) apoios, dentre outros. O nível alto, geralmente, ocorre em dois (2) ou um (1) apoio incluindo: elevações, saltos e pulos.

Os níveis são ferramentas para o ofício da dança, que não determinam o potencial do bailarino, mas podem ser um importante instrumento para o enriquecimento e de aproximação entre a intenção e o movimento expressivo desejado em uma composição cênica.”⁷³

Os níveis proporcionam subsídios ao intérprete no sentido de ampliar as possibilidades de movimento e criação diversas das afinidades e características pessoais.

Os níveis, também, podem ser explorações a partir da relação entre dois elementos, sendo eles: dois corpos; partes de um único corpo ou corpo e objeto. Muitas podem ser as relações de níveis estabelecidas.

Tensões Espaciais

As tensões espaciais podem ser compreendidas como estado entre dois corpos e, podem se dar na relação entre dois corpos ou na relação corpo-

⁷² Ibid. p.39

espaço. Correspondem aos espaços intercorporais, segundo Silva (2003): “vazios existentes entre as partes do corpo”.⁷⁴ Temos que tomar cuidado para não confundir a palavra “tensão” e aplicá-la no sentido de “sobrecarga, estresse”. As tensões em diferentes partes são o que viabilizam ao corpo forma e movimento. Segundo Fernandes (2002), a tensão espacial “consiste na contratensão, ou a ativa interação entre torso e membros no espaço”.⁷⁵ Como percurso, ainda, Fernandes (2002) afirma que, a tensão pode ser central, irradiação do centro do corpo para o espaço; transversa, cortando um volume de espaço associando centro do corpo e membros, e; periférica, da periferia do corpo para o centro, geralmente criando pontos, linhas ou bordas no espaço.

Progressões

As progressões espaciais dizem respeito aos desenhos formados pelo deslocamento ao longo de um caminho percorrido.

Assim como a linha (o rastro do ponto) nesse caso a progressão pode ser entendida como o rastro do deslocamento do corpo, ou seja, a passagem do estado aparentemente estático do corpo para o dinâmico; a natureza do movimento, podendo ser entendida não só como o rastro deixado no solo, mas como de todo o movimento do corpo.⁷⁶

O termo “progressão” pode, também, ser relacionado ao desenvolvimento de uma série de movimentos e exercícios preparatórios para uma exploração laboratorial ou, ao longo de uma aula de ferramentas técnicas. Neste caso, a idéia da progressão vem associada a uma exploração de movimentos progressiva, contínua - de uma intensidade e exigência menor para uma maior - respeitando a relação com a gravidade, a preparação das valências físicas, da atenção e dos aspectos imaginativos.

Projeções

⁷³ Silva, Eusébio Lobo da. *Comentários sobre o estudo da “Corêutica”*. In Cadernos de Pós-graduação da Unicamp, Campinas, Volume 6, 2002, p. 124.

⁷⁴ Ibid. p. 121

⁷⁵ Fernandes, Ciane. *O Corpo em Movimento: o “Sistema Laban”/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume, 2002, p. 219.

⁷⁶ Silva, Eusébio Lobo da, 2002, p. 121

As projeções espaciais são o alcance que um movimento possui. Podemos compreender melhor esta idéia utilizando a metáfora de linhas imaginárias que se formarão como se fossem prolongamentos do corpo, ou a continuidade do movimento através do olhar de quem aprecia, demonstram a potencialidade de continuidade infinita de movimento.

Fernandes (2002) indica que, o alcance do movimento de uma “Kinesfera”, em circunstâncias cotidianas, pode variar geralmente em pequeno, médio e grande e, não está associado ao tamanho da pessoa. O alcance pequeno está relacionado a pequenos gestos, ocupando normalmente de 10 (dez) a 20 (vinte) cm (centímetros); o alcance médio ocupa entre 30 (trinta) a 50 (cinquenta) cm (centímetros), por fim, tem-se o grande, a partir de 50 (cinquenta) cm (centímetros) envolta de todo o corpo.

Em geral, cada pessoa apresenta algumas preferências quanto ao alcance de movimento, mas, no cotidiano, alternamos os três, conforme a situação – o local, o momento, as outras pessoas e coisas envolvidas. Na construção da partitura corporal de personagem, pode-se escolher um tipo de alcance preferencial, que mudaria em situações extremas, enfatizando-as.⁷⁷

O estudo da projeção dos movimentos no espaço é essencial para a estruturação de um personagem, porém sobre este assunto iremos refletir futuramente, durante as assertivas efetuadas sobre as experiências vivenciadas em laboratórios.

Segundo Silva (2003), a experimentação desta ferramenta pode nos demonstrar a finitude através das extremidades do corpo e a infinitude pela projeção do movimento.

É através do uso das projeções que é possível ao performer vencer à fronteira do corpo estabelecida na extremidade da pele. Entende-se que estas ações poderão dar significado ao movimento, ou melhor, dar maior significado ou concretude ao movimento desejado.⁷⁸

Dimensões

⁷⁷ Fernandes, Ciane. *Op. Cit.* p. 91

⁷⁸ Silva, Eusébio Lôbo da, 2002, p. 124

São três as dimensões definidas por Laban com base na geometria cartesiana: Altura, que utiliza o eixo vertical e é compreendida dentro da direção cima-baixo; Largura, eixo horizontal, direção direita-esquerda e, enfim; Profundidade, eixo sagital, direção frente-trás.

Segundo Silva (2003): “uma dimensão pressupõe, no mínimo, em nosso contexto, dois sentidos na direção”.⁷⁹ Estes sentidos direcionais presentes nas dimensões nos proporcionam seis possibilidades de intenção espacial: cima, baixo, direita, esquerda, avanço e recuo. Segundo Silva (2003):

um exemplo claro desta atuação ocorre quando um bailarino executa o “*demi pliê*”, pois ao mesmo tempo em que esta realizando um movimento indo para baixo está atuando o sentido de ir para cima. Este exemplo esclarece o aparente paradoxo, muitas vezes tão difícil de ser explicado pelos mestres e professores de *Ballet Clássico*.⁸⁰

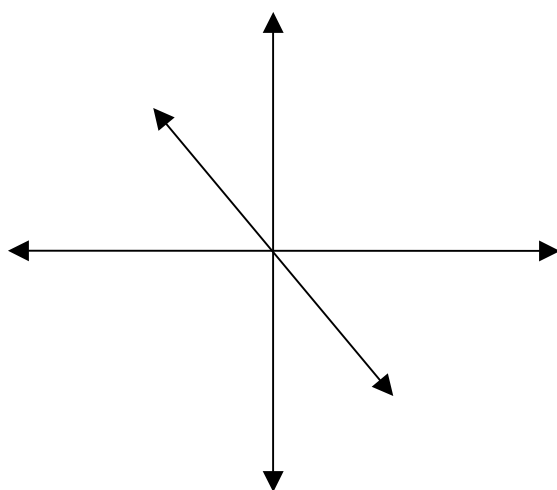
Outro aspecto relevante é o fato de que, através do estudo das dimensões, podemos identificar as oposições necessárias e essenciais para a manutenção do corpo humano em equilíbrio. Existe uma oposição natural e uma tensão clara de vetores na organização corporal, assim como na de todos os corpos presentes no mundo.

Mais à frente, quando nos debruçarmos sobre o estudo da “Eukinética”, verificaremos como estas dimensões e estes sentidos dimensionais podem facilitar a experimentação das atitudes de esforços peso, espaço e tempo irradiando a partir do centro do corpo, a união destas três dimensões é representada através da “cruz tridimensional”.

⁷⁹ Ibid. p. 124

⁸⁰ Ibid.

Cruz Tridimensional



Planos

São três os planos espaciais. Eles são o resultado da junção de três dimensões: Plano Vertical, união das dimensões altura e largura; Plano Horizontal, dimensões largura e profundidade e; Plano Sagital, união das dimensões altura e profundidade. Laban denominou didaticamente estes planos como “Plano da Porta”, “Plano da Mesa” e “Plano da Roda”, respectivamente. Esta nomenclatura utiliza-se dessas imagens metafóricas para facilitar a compreensão sobre o assunto.

Segundo Silva (2003), durante a execução de exercícios que visem estudar os planos, precisa-se estar atento para a utilização dos quatro sentidos de direção implícitos nas dimensões que constituem cada plano. Para este autor, o elemento essencial do plano é que este é conseguido através da somatória de diferentes sentidos. A compreensão deste elemento permite ao aluno um desenvolvimento qualitativo durante a execução de movimentos. Silva (2003) argumenta neste sentido, afirmando que:

quando expomos que a lateralidade envolve a aplicação do elemento Plano que, por sua vez, é gerado pela união de duas dimensões, a resultante passa a ser qualitativa. Parece que vivenciando o uso dos planos o aluno descobre que este permite a utilização de variadas direções, percebendo também a importância dos sentidos implícitos.⁸¹

⁸¹ Ibid. P. 125

Volume

O estudo sobre as dimensões e planos possibilitam uma compreensão prática acerca da tridimensionalidade do corpo. As direções, dimensões e planos resultam em volume. O qual, aliás, permanece constante - independente da posição ao do quanto recolhido ou prolongado esteja o corpo.

Padrão Axial

O padrão axial surge no sentido de determinar a referência espacial usada para a exploração dos elementos da “Corêutica”. São três os padrões axiais: cruz axial padrão, cruz axial do corpo e cruz axial constante. O padrão é determinado por quem conduz a experiência corporal, de acordo com seus objetivos de trabalho.

Na cruz axial padrão, o centro do corpo é determinado por aquele que se move, para onde ele move, carrega sua frente. Já as relações de cima e baixo são definidas a partir da relação com a gravidade.

Ainda na cruz axial padrão, o lugar de referência para a estruturação das relações dimensionais daquela se dá a partir do centro de peso ou gravidade, localizado no baixo ventre.

Já na cruz axial constante, os padrões dimensionais são determinados a partir do espaço seja ele a sala de ensaio ou o próprio palco.

Formas

Até mesmo em movimentos simples e mínimos, como caminhar ou fazer um pequeno gesto, o corpo cria formas no espaço ao seu redor. Sua cinesfera passa a assumir diferentes formatos. Assim como o movimento dos átomos e elementos químicos, as projeções do corpo no espaço constroem uma geometria como a dos cristais de rocha.⁸²

O movimento constitui-se através de formas efêmeras, podendo ser a partir das linhas, produzidas tanto pelo contorno do corpo quanto pelas linhas resultantes de sua mobilidade. “A dança caracteriza-se pelo efêmero. Isto está relacionado à natureza dinâmica do movimento, pois ao realizar um movimento

⁸² Fernandes, Ciane. *Op. Cit.* p. 172

O Octaedro

O octaedro regular possui oito lados e seis pontos vértices. A partir dele, surgem as três dimensões espaciais - vertical, horizontal e sagital - das quais já mencionamos anteriormente. Estas três dimensões configuram uma cruz axial dentro do octaedro: alto, baixo, esquerda, direita, frente, trás.

Segundo Fernandes (2002), estes pontos do octaedro são identificados por muitas teorias corporais. As danças sagradas acreditavam que o espaço proporcionava ao ser humano experiências das mais profundas e, ao corpo uma referência mágica. O começo de tudo, do Tempo e da Criação, deu-se no centro e dele surgiram os movimentos das danças circulares. Segundo Wosien (1996)⁸⁴, além da anatomia humana possuir seis pontos de orientação no espaço, possui um sétimo, onde se cruzam - que é o centro do ser - que ele denomina como lugar do coração, onde a dualidade da vida atua. Esta cruz se transforma em uma roda móvel que se expressa através das relações espaciais.

O estudo de todas as escalas surge do centro do corpo, em direção aos pontos determinados, reforçando estas relações espaciais estabelecidas pelo estudo das escalas com os aspectos interiores de cada corporeidade. Fernandes (2002) argumenta:

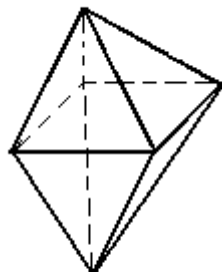
O 'lugar do coração' é, de fato, no centro da pélvis, no centro gravitacional do corpo, onde centraliza seu peso. É nessa posição que este Centro do Corpo coincide com o Centro do Espaço, ou o centro imaginário de todas as figuras geométricas. É a partir desse ponto que irradiam todos os outros, de todas as figuras geométricas. Assim quando o corpo desloca-se ao longo dos diversos pontos no espaço, carrega seu centro consigo, o que nem sempre coincide nem passa pelo centro do espaço.⁸⁵

O estudo das escalas fixa a frente do espaço a partir da pélvis, que nunca vira de eixo. Pode ser feito pelos dois lados: direito, traçando a progressão; iniciando pelo braço direito, sempre retomando o centro passa

⁸⁴ Fernandes, Ciane. *Op. Cit.* pp. 176-177.

⁸⁵ Ibid. p. 177

pelos pontos alto, baixo, esquerda, direita, frente e trás. Iniciando pelo lado esquerdo, o percurso é invertido: alto, baixo, direita, esquerda, frente trás.

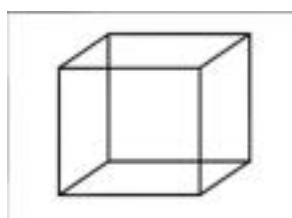


octaedro regular

O Cubo

O cubo possui seis lados e oito vértices, possui seis lados e oito pontas. As escalas do cubo não se passam pelas dimensões, elas são estruturadas a partir do elo das pontas do cubo, das quatro diagonais que possuem oito sentidos. Os princípios da escala são os mesmos, e a experiência com o cubo só deve ser iniciada após plena compreensão das escalas do octaedro. As posições corporais dentro desta escala são transitórias, e esta não é feita a partir de poses, mas de transições.

Progressões das escalas do cubo: iniciada pelo braço direito; direita frente alta, esquerda trás baixa, esquerda frente alta, direita trás baixa, esquerda trás alta, direita frente baixa, direita trás alta, esquerda frente baixa. Iniciada pelo braço esquerdo; esquerda frente alta, direita trás baixa, direita frente alta, esquerda trás baixa, direita trás alta, esquerda frente baixa, esquerda trás alta, direita frente baixa.



Cubo

O Icosaedro

O icosaedro é formado por vinte lados e doze pontos. Os planos espaciais, vertical (porta), horizontal (mesa) e sagital (roda) formam as esquinas do icosaedro. Os diâmetros constroem o icosaedro. Como já foi mencionado anteriormente, o icosaedro é a forma sólida que mais se aproxima de uma representação da “Kinesfera” e alguns estudiosos utilizam-no como tal. Segundo Fernandes (2002), cada ponto do icosaedro irradia de um marco ósseo correspondente⁸⁶, proporcionando suporte ao movimento, permitindo que as escalas do icosaedro sejam as mais naturais ao corpo humano. Elas podem incluir ou não os doze pontos e, sempre seguem do plano vertical ao horizontal e retornam ao vertical - o que reflete uma tendência do movimento de ir em busca ao que está faltando.

Como o plano vertical não inclui a dimensão sagital, essa falta de profundidade leva o corpo a se recuperar, indo exatamente para o plano cuja a dimensão primária é a sagital. Do Plano sagital, que não possui a Dimensão Horizontal, o corpo recupera esta falta de largura indo para o Plano Horizontal. Do Plano Horizontal, sem a Dimensão vertical, o corpo recupera-se dessa falta de altura indo para o Plano Vertical, com a dimensão primária de mesmo nome.⁸⁷

Este fenômeno evidencia um dos princípios que mencionamos anteriormente que são essenciais a um pensamento labaniano: toda ação requer uma recuperação. O estudo das formas cristalinas permitiu a Laban aguçar sua percepção e teorizar questões relativas às relações “corpo-espaço-forma” presentes na natureza, no sentido de que elas surgiram a partir da observação das relações geométricas presentes na natureza identificadas por Platão.

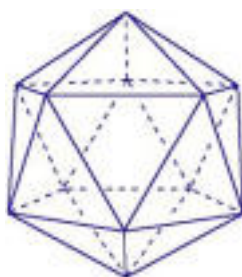
As transições entre os planos acontece através do desenho de transversais no espaço, que podem ser de natureza íngreme, com a sensação

⁸⁶ Estas relações estão detalhadamente descritas em Fernandes (2002) na página 198. Neste trabalho não consideramos relevante relacioná-los, pois estamos apresentando as formas sólidas de Laban no sentido de enfatizar a profundidade de seus estudos e a relevância e procedência das ferramentas da “Corêutica” que utilizaremos em nossos experimentos laboratoriais. Nosso objetivo neste capítulo sobre o “Sistema Laban” não visa um profundo estudo sobre as formas cristalinas. Respeitamos sua relevância enquanto estudo, por isso são mencionados neste capítulo e acreditamos que são fundamentais para o entendimento da “Corêutica”, porém não podemos nos distanciar de nosso foco central, que é o fenômeno da construção da personagem a partir do movimento.

⁸⁷ Fernandes, Ciane. *Op.Cit.* p. 199

de queda e elevação, do Plano Vertical ao Sagital, dando profundidade; de natureza suspensa, do Plano Sagital ao Horizontal e; de natureza achatada, do Plano Vertical ao Horizontal, com a sensação de perda de profundidade.

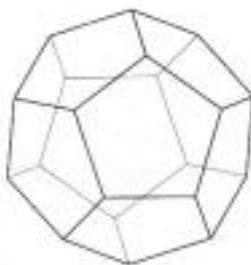
As escalas do icosaedro podem ser, segundo Fernandes (2002): em “VHS”, indo sempre do Plano Vertical ao Horizontal e ao Sagital; axiais e circulares; primárias ou fragmentos de escalas; nós, seqüências de dois ou três pontos que parecem prender o corpo, amarrando-o em dois vetores opostos, e *Lemniscates*, capazes de desfazer o nó a partir da rotação de duas partes do corpo que se movem paralelamente capazes de desfazê-lo.⁸⁸



icosaedro

O Dodecaedro

O dodecaedro possui doze lados e vinte pontos. É uma figura utilizada apenas nos estudos avançados das formas cristalinas. O percurso é sempre definido pelo movimento conectado a dois pontos no espaço, podendo ter natureza central - do centro do corpo em relação ao espaço; transversa - cortando o espaço entre o centro do corpo e a borda cristalina, ou; periférica - ao longo das bordas e extremidades.



Dodecaedro

⁸⁸ Não nos deteremos aqui a relacionar todas as escalas do icosaedro, nosso objetivo com estas informações, como já foi dito, almeja desenvolver uma reflexão panorâmica destas formas cristalinas.

4.2. O ESTUDO DA “EUKINÉTICA”

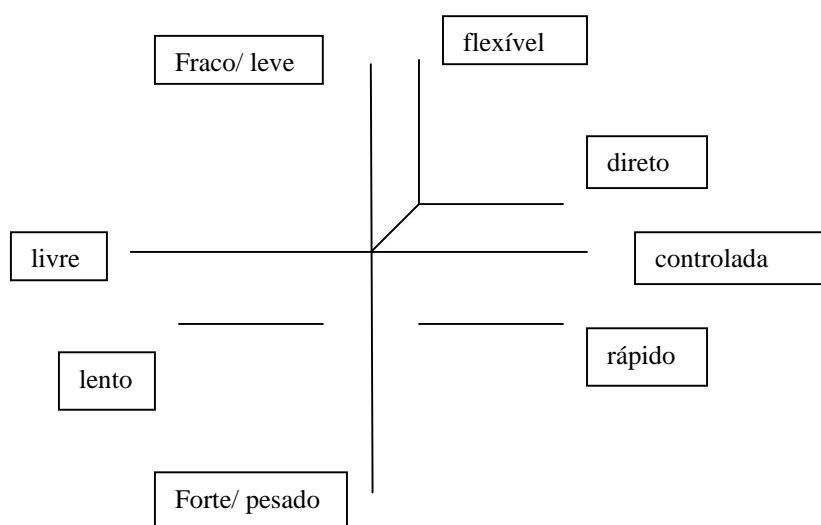
A “Eukinética” é o estudo das dinâmicas e das qualidades expressivas dos movimentos. Através deste estudo, podemos perceber as qualidades de um movimento expressivo e imprimi-lo de significados. Por outro lado, não podemos separá-lo do estudo da “Corêutica”. Esta separação em itens possui caráter didático com o intuito de possibilitar uma compreensão mais clara sobre a complexidade do fenômeno do movimento e seus aspectos constitutivos.

Laban propõe o sistema *Effort-Shape*, que demonstra a aplicabilidade dos quatro *fatores básicos do movimento*: Fluência, Peso, Espaço e Tempo. Este estudo, ainda, se completa com outros componentes, como os *esforços incompletos* e os *esforços completos*, ou *ações básicas do movimento* (deslizar, flutuar, pontuar, pressionar, torcer, sacudir, bater e chicotear).

Effort-Shape é um sistema de descrição do estilo e da dinâmica do movimento; um grupo de termos e concepções lógicas e intrínsecas que relatam e se referem aos aspectos qualitativos da movimentação humana, permitindo analisar as qualidades do movimento na relação com os quatro fatores supra-citados, os quais caracterizam o estilo único de cada pessoa movimentar-se, constituindo-se ou sendo uma forma de representação do *repertório individual de movimento*. Segundo Silva (2004): “na arte do movimento variações singelas no peso, na fluência, no uso do espaço, etc. acarretam em configurações ou conotações diferenciadas de expressão”.⁸⁹

⁸⁹ Silva, Eusébio Lobo da. *Comentários sobre o estudo da Eukinética*. A ser publicado pelo Caderno de Pós-Graduação da Unicamp, Vol. 7, 2004, p.1.

Sistema Effot-Shape completo



Effort

Segundo Silva (2004), diferentes traduções para o termo foram encontradas, tanto definidas por autores diversos como Fernandes (2001) e Miranda (1979), quanto diferentes definições foram encontradas no próprio livro “O Domínio do Movimento”, de Laban. Segundo Silva (2004), *Effort* tem origem alemã, significando *Antrieb*, que significa “propulsão, ímpeto para o movimento”. Adotamos neste trabalho a definição de Silva (2004) que define *effort* como “os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento”.⁹⁰

Por um lado, toda ação é resultante de um Effort, no sentido de impulso interior, que a nosso entender é o que dá origem ao movimento humano, por outro, o próprio termo Effort não deixa de indicar um processo que envolve intenção/ação/expressão. Resta ressaltar que nada se separa de sua origem, o movimento se realiza como um todo, mas a distinção se faz necessária para entendermos melhor também a relação conteúdo/forma.⁹¹

Esses impulsos, que levam a determinadas ações, se relacionam, por sua vez, com os chamados “fatores de movimento” (Fluência, Espaço, Peso e

⁹⁰ Laban, 1978 apud Silva, 2004, p.1

Tempo). Dentro desta perspectiva, Silva (2004) esquematiza as seguintes definições:

Effort: impulso interno.

Esforço: qualidades dinâmicas relacionadas aos fatores.

Fatores de Movimento: Fluência , Peso, Espaço e Tempo.

Ação: é a somatória das resultantes do EFFORT, do Esforço e dos Fatores de Movimento. Uma sucessão de movimentos através da combinação de impulso interior, esforços ou de qualidades dinâmicas relacionadas aos fatores, a própria expressão humana.⁹²

Shape

A palavra *shape*, traduzida do inglês, significa “forma, figura, contorno, talhe, aspecto configuração, imagem, norma, padrão”⁹³. Rengel (2001), também, relaciona esta palavra à forma. Uma atitude expressiva se configura espacialmente através de uma forma. O sistema *Effort-Shape* configura estas idéias, como manifestação da expressividade através de uma forma do corpo no espaço. Existe uma afinidade expressiva entre os sentidos direcionais da cruz axial e os fatores de movimento indicados no sistema *Effort-Shape*.

Os Fatores do Movimento

Os *Fatores de movimento* são componentes constitutivos das qualidades e dinâmicas básicas do movimento humano que compõem o sistema *Effort-Shape*. Essas qualidades são vistas como fenômenos naturais que ocorrem na movimentação de um corpo no espaço, catalogadas por Laban como: *Peso, Fluência, Tempo e Espaço*. Estes fatores podem ter uma infinidade de combinações e nuances entre si, e nunca se encontram isoladamente. Todos estão presentes em qualquer tipo de movimento - o que ocorre é que, dependendo do movimento, conseguimos identificar a evidência de alguns fatores sobre os outros.

⁹¹ Silva, Eusébio Lobo da, 2004, p. 2

⁹² Ibid.

⁹³ Michaelis. *Dicionário Inglês – Português*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1999.

Estes são, também, relacionados com a personalidade do indivíduo por alguns estudiosos como North (1978)⁹⁴ e Serra⁹⁵. Acredita-se que, com o estudo dos esforços, inicia-se uma visão mais ampla da análise do movimento e abre-se um campo “para a compreensão do universo interno do ser humano, pois são os movimentos do corpo que traduzem formas de pensar, agir e sentir”.⁹⁶

Serra (s/d)⁹⁷ vai mais adiante ao argumentar que, através de estudos realizados por Kestenberg (1967), observa-se que, estes fatores são inerentes ao desenvolvimento do ser humano e podem ser identificados mesmo quando são percebidos de maneira subjetiva ou inconsciente. Cada fator é analisado em determinado estágio do desenvolvimento do ser, sendo que o primeiro fator que se destaca é Fluência; o segundo, o Espaço; o terceiro, o Peso; e o quarto e último o fator Tempo, em uma progressão orgânica.⁹⁸

Fator Fluência

A Fluência apóia a manifestação da emoção pelo movimento, pois os extremos e/ou as gradações entre um alto grau de abandono do controle ou uma atitude de extremo deste, manifestam - no movimento - os aspectos constitutivos da emoção”.⁹⁹ É o que realizamos para equilibrar a energia vital: passando de um extremo a outro, do mais alto grau de abandono do controle ao mais extremo e rígido. Comporta os movimentos de resistência e diferencia-se em: “Fluência Livre” e “Fluência Controlada”.

No desenvolvimento do ser humano, o fator Fluência é percebido desde o nascimento, sem que possua ainda o domínio da progressão desta em sua modalidade Livre (quando se torna difícil à interrupção de um movimento repentinamente, dando a sensação de fluidez do movimento e podendo demonstrar expansão, abandono, extroversão, entrega, projeção de sentimentos) para Fluência Controlada (quando o movimento pode ser

⁹⁴ North, 1978, apud Serra, s/d.

⁹⁵ Material didático oferecido na disciplina: “Psicologia do Desenvolvimento Aplicado à Dança I”, ministrada pela Profa. Dra. Mônica Serra s/d.

⁹⁶ Cordeiro, Homburger e Cavalcanti, C. *Método Laban – Nível Básico*. São Paulo, Ed. Laban Art, 1989, p. 34.

⁹⁷ Rengel, Lenira Peral. *Op. Cit.* p. 71

⁹⁸ A seguir, faremos uma descrição dos vários fatores a partir dos estudos de Serra, coletados a partir de apostilas e estudos de grupos.

interrompido facilmente e, a qualquer momento, dando a sensação de pausa do movimento ou de uma seqüência de pausas contínuas). Segundo Laban¹⁰⁰, pode demonstrar cuidado, restrição, contenção, retração para o mundo externo e vice-versa. É observada nos primeiros meses de vida e, é associada à primeira experiência de integração na qual o bebê ainda está se integrando consigo próprio, vendo o mundo como parte de si mesmo.

Cordeiro et all (1989) ressalta algumas observações importantes sobre este fator:

- a) um movimento com fluência liberada pode não ser fluente mas, é descontrolado, esbarrando em tudo a sua volta. Por outro lado um movimento pode ter fluência controlada e fluir, como é o caso do Tai-Chi-Chuan; ou da finalização de um movimento cuja energia continua a fluir.
- b) a fluência liberada em relação à força da gravidade é passiva, i.e., deixa a gravidade atuar livremente aproveitando-a no movimento. A fluência controlada é ativa, i.e., não deixa o corpo ceder ao seu próprio peso.
- c) a fluência livre pode ser interrompida bruscamente por uma reação reflexa, que é uma interrupção de emergência no movimento.¹⁰¹

Segundo Fernandes (2001), no desenvolvimento da criança, a presença do fluxo é tida como uma base de tensão livre ou contida dando sustentação às outras qualidades ou pré-qualidades. Sendo assim, a autora acredita que toda pré-expressividade apresente duas vertentes: uma de aprendizagem, modificada pelo fluxo livre; e, outra de defesa, modificada pelo fluxo contido.

Entendemos na prática que, saber e poder utilizar deste fator de movimento pode ser um importante instrumento para o *performer*, pois se constata, na prática, que, muitas vezes, a aplicação de uma mudança no uso de um fator, pode levá-lo a se aproximar daquilo que realmente intencionava dizer, através da linguagem não verbal.

Fator Espaço

⁹⁹ Vid. 97

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Cordeiro, Homburger e Cavalcanti, C. *Op. Cit.* p. 29

O Fator Espaço, neste estudo, se diferencia do ponto de vista da “Corêutica” a partir da atitude que desenvolvemos com relação ao espaço que ocupamos. Essas atitudes podem ser efetuadas de duas maneiras básicas: atitude direta e/ou indireta. No desenvolvimento humano, este fator é o segundo aspecto que começa a surgir de forma mais clara ou com ênfase a partir do segundo ou terceiro mês de vida - quando o bebê passa a perceber estímulos que o ligam com o meio ambiente, e se prolongam até, mais ou menos, a idade de um ano - quando a criança começa a explorar uma nova dimensão: o alto e o baixo do plano vertical. Este fator é apreendido quando a criança começa a se esforçar para focalizar e prender a sua atenção por mais tempo, passando a explorar objetos ao seu redor e, combinando o Fator Fluência com o Espaço para tal empreendimento.

A tarefa do fator espaço é a comunicação. A comunicação que faz um agente se comunicar com o outro, o mundo à sua volta. A atitude relacionada ao espaço é a atenção, afeta o foco do movimento, informando sobre o onde do movimento. Características do fator espaço trazem ao movimento um aspecto mais intelectual da personalidade, pois localizações no espaço são complexas. (...) O treino com o fator e suas qualidades gera, por exemplo, atitudes internas alertas ou explorativas. Em geral movimentos flexíveis demonstram mais adaptabilidade, atenção multifocada, menos rigidez. Em geral movimentos retos podem revelar tanto objetividade como convencionalismo.¹⁰²

O Espaço Direto pode ser facilmente identificado quando, o espaço que podemos utilizar é efetivado de modo mais restrito (em nosso imaginário) e, por isso, o movimento tende a ser direto, cruzado ou fechado – portanto, articulado de modo limitado. Ele é percebido quando utilizamos apenas um foco, delimitando a utilização desse espaço.

O Espaço Flexível, também recebe a nomenclatura de “Indireto, Ondulado e Multifocado”. Ocorre quando o espaço tende a ser amplo e, por isso, as articulações do corpo podem atuar livremente. O movimento percebido é flexível e aberto.

¹⁰² Rengel, Lenira Peral. *Op. Cit.* p. 73.

Segundo Fernandes (2001), a criança, em fase de desenvolvimento, não assume uma atitude totalmente direta ou indireta - sugerindo o início da organização do foco - sendo Flexível, quando percebendo todo o ambiente, ou canalizando, quando centraliza sua atenção em um único foco. As duas pré-qualidades podem ser usadas para aprender ou defender-se da aprendizagem.

Fator Peso

Fernandes (2001) relaciona o Fator Peso à resistência, à força da gravidade e ao uso de diversos graus de tensão muscular. Para esta autora, sua tarefa consiste em auxiliar na assertividade, dar estabilidade e segurança ao agente. O Peso está relacionado às atitudes de intenção e sensação. Informa sobre o “quê” do movimento, trazendo um aspecto mais físico da personalidade. Auxilia o desenvolvimento do domínio de si próprio, por isto a supra autora (2001) atribui a este fator a afirmação da vontade.

Podemos ceder ou não a essa força e, essa atitude é o que diferenciara os dois extremos deste fator. Assim, quando cedemos a essa força, criamos uma atitude passiva que resulta num movimento de queda (parcial ou total do corpo) em direção a um dos extremos deste fator, que é o leve - o qual tende a revelar sempre suavidade, bondade, superficialidade, etc. Se vamos de encontro a esta força, criamos uma atitude ativa que resulta num movimento firme ou pesado em diversos graus em direção ao extremo deste fator. Sua resultante, no entanto, demonstrará firmeza, tenacidade, resistência ou poder.

Para Fernandes (2001), a pré-expressividade de tempo pode ser gentil, através “Peso Leve”; ou veemente, através do “Peso Forte”, mas apresenta o início da mobilização de sua força: sendo gentil, delicadamente tocando ou pegando coisas ou pessoas; ou veemente, começando a segurar, puxar e agarrar com firmeza.

Fator Tempo

O Fator Tempo é identificado a partir dos elementos: ritmo, velocidade, duração, acentuação e periodicidade. Talvez, este seja o mais complexo de ser definido, pois envolve todo o conjunto de elementos citado acima. No

desenvolvimento de uma pessoa, este fator é observado no período entre três e quatro anos de idade, mais ou menos. Segundo Serra (s/d): “quando a criança assume o domínio do fator tempo, a afetividade ou ineficiência da capacidade de iniciativa (antecipar – decidir) está intimamente ligada à capacidade de operar sobre a intenção”¹⁰³, isto significa que, agora, as ações possuem uma finalidade.

O tempo traz ao movimento um aspecto mais intuitivo da personalidade. A tarefa do fator tempo é auxiliar na operacionalidade, isto é, proporciona elementos para a execução. A atitude relacionada ao tempo é decisão, informando sobre o quando do movimento. Em termos de atitudes internas, o treino e domínio das qualidades do fator tempo ajuda, por exemplo, a que os limites não sejam tão rígidos. Auxilia, ainda a maior mobilidade e tolerância em relação às frustrações; se o agente não tem algo agora, talvez seja possível obtê-lo depois.¹⁰⁴

Este fator oscila entre “Tempo Rápido” - quando o movimento tem duração curta, o tempo deste será súbito; ou “Tempo Lento” - quando o movimento tem duração longa. Aqui, o tempo será sustentado.

Segundo Fernandes (2001): “A criança ainda não é acelerada ou desacelerada, mas apresenta o início da decisão que a prorroga no tempo, Hesitando, ou antecipa, Repentino”.¹⁰⁵

Os fatores do movimento combinam-se, gerando diferentes esforços corporais. Quando unimos apenas dois fatores, temos como resultado os *esforços incompletos*, que revelam as atitudes internas, intenções e estados de ânimo de um indivíduo. Estes, normalmente, são percebidos nos movimentos de transição e/ou preparação para os movimentos de *esforços completos*. A combinação de três fatores resulta nestes supra, denominados por Laban de *dinâmicas ou ações corporais básicas*. São ações elementares ou primárias. Ainda, são o resultado da combinação dos fatores: *Peso, Tempo e Espaço*. Segundo Laban (1978), a combinação destes três fatores do movimento vai gerar *oito ações básicas do movimento* (Pressionar, Torcer, Chicotear, Socar,

¹⁰³ Vid. 99.

¹⁰⁴ Rengel, Lenira Peral. *Op. Cit.* p. 78

¹⁰⁵ Fernandes, Ciane. *Esculturas Líquidas: A Pré-expressividade e a Forma Fluida na Dança Educativa Pós-moderna*. Cadernos Cedes 53 Dança educação, Campinas, Editora da Unicamp. 2001, p. 14

Flutuar, Deslizar, Sacudir e Pontuar). Para melhor compreendermos estas dinâmicas, refletiremos abaixo sobre o significado da palavra ação.

AÇÃO, segundo Laban, foi definida como: “ações, em todo o tipo de atividade humana e por conseguinte também na dança, consistem em sucessões de movimentos onde o esforço definido do sujeito acentua cada um deles.”¹⁰⁶

Ele definiu duas ações fundamentais: *recolher* e *espalhar*.

Recolher é uma ação executada a partir da extremidade do corpo que se desloca em direção ao centro ou próximo ao mesmo. Espalhar flui, do centro do corpo ou próximo, ao mesmo para fora ou para a extremidade.

Serra (s/d) ressalta que, o “fator Fluência”:

informa, mais especificamente, sobre o aspecto emocional do movimento e não sobre a experiência ativa propriamente dita, como é característica destas ações. Ela pode ou não ser determinante para uma ou outra ação, por isso quando são apresentadas as ações básicas, a fluência fica subjacente a elas.¹⁰⁷

Ações Básicas

Pressionar

É a combinação entre as qualidades dos fatores “tempo lento” (sustentado), “peso firme” e “espaço flexível”. Segundo Laban (1990), a essência do movimento é “lutar contra” o peso e o espaço produzindo forte resistência associando, ainda, com abandonar-se ao tempo sustentando a ação durante um período determinado.

Torcer

É o acordo entre as qualidades dos fatores do movimento “tempo lento”, “peso firme”, e “espaço flexível”. Para o supra renomado autor (1990), este movimento varia desde o esticar até o enroscar e sua essência é “abandonar-se” ao tempo e ao espaço e “lutar contra” o peso.

¹⁰⁶ Ibid. p. 15

¹⁰⁷ vid. 99

Chicotear

Já aqui, trata-se da junção entre as qualidades dos fatores “tempo rápido”, “peso firme” e “espaço flexível”. De acordo com Laban (1990), esta ação bem executada resulta numa sensação de livre fluidez do movimento e sua essência é ir de encontro com o peso e o tempo combinado ao “abandonar-se” ao espaço.

Socar

Combinação entre “tempo rápido”, “peso firme” e “espaço direto”. Conforme o festejado estudioso (1990), a essência desta ação é combater os três fatores: tempo, peso e espaço.

Flutuar

É a somatória entre “tempo lento”, “peso leve” e “espaço flexível”. Ainda segundo o autor aqui apresentado (1990), sua essência é “abandonar-se” aos três fatores.

Deslizar

União dos fatores “tempo lento”, “peso leve” e “espaço direto”. Em concordância com Laban (1990), a essência desta ação é o “abandonar-se” ao peso e ao tempo e opor-se ao espaço.

Ao deslizar pelo ar sem nenhum objeto que se interponha, entram em jogo grupos específicos de músculos para proporcionar a tensão contrária que pode ser experimentada por todo o corpo. Essas tensões opostas dão a sensação de controle.¹⁰⁸

Sacudir

É o acordo das qualidades “tempo rápido”, “peso leve” e “espaço flexível”. Segundo o autor supra cito (1990), a essência desta ação é a de “abandonar-se” ao peso, podendo soltar a tensão e conseguindo uma sensação de leveza e ao espaço combinado ao resistindo ao tempo, acelerando a ação.

Pontuar

É a combinação entre “tempo rápido”, “peso leve” e “espaço direto”. Como exemplo desta ação, Laban (1990) cita o ato de datilografar e, argumenta que sua essência é a de “lutar contra” o tempo e espaço associada ao “abandonar-se” ao peso revelando sensações de relaxamento.

Em relação a estas ações básicas, Laban (1978) adverte que:

Ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discernir toda uma multiplicidade de matizas (do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizas intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes).¹⁰⁹

Sendo assim, este autor (1978) nos fornece três ações derivadas para cada um dos atos básicos do movimento que descrevemos a seguir:

Ação básica	Ação derivada
1. Pressão:	prensar, partir, apertar
2. Torcer:	arrancar, colher, esticar
3. Chicotear:	bater, atirar, talhar ou açoitar
4. Socar:	empurrar, chutar, cutucar
5. Flutuar:	espalhar, mexer, braçada (remada)
6. Deslizar:	alisar, lambuzar, borrar
7. Sacudir:	roçar, agitar, tranco
8. Pontuar:	palmadinha, pancadinha, abanar

Acreditamos ser importante ressaltar o fato de que o estudo da Eukinéica não se resume às *ações incompletas, completas e derivadas*. Através delas, Laban identifica alguns padrões expressivos humanos, porém, em momento algum, resume a complexidade das possibilidades expressivas a estes padrões relacionados. Existe uma tendência, por parte de quem inicia os estudos do “Sistema Laban”, a concentrar a atenção nestes padrões expressivos, porém não podemos estudá-los se perdemos de vista todos os outros conceitos abordados anteriormente - sobre o *Effort* e sua possibilidade infinita de *Esforços*.

¹⁰⁸ Laban, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo, Ícone Editora LTDA, 1990, p.75

¹⁰⁹ Laban, Rudolf Von, 1978, p.101.

A variabilidade do caráter humano deriva da multiplicidade de atitudes possíveis frente aos fatores de movimento e aí é que certas tendências poderão tornar-se habituais, no indivíduo. É da maior importância para o ator-dançarino que ele identifique o fato de que tais atitudes interiores habituais são as indicações básicas daquilo que chamamos de caráter e temperamento.¹¹⁰

4.3. OS FUNDAMENTOS DE BARTENIEFF¹¹¹

Irmgard Bartenieff era bailarina e fisioterapeuta. Foi uma das principais discípulas de Laban, e fundadora do Centro Laban/Bartenieff em Nova York, EUA. Fora uma das principais responsáveis pela divulgação do trabalho de Laban e desenvolvimentos de suas pesquisas. Bartenieff mudou-se para os Estados Unidos e começou a aplicar os princípios do “Sistema Laban” na fisioterapia voltada para a recuperação motora durante um surto de poliomelite.

Ao longo de sua pesquisa, Bartenieff desenvolveu uma série de exercícios que partiam da idéia de conexão total do corpo, a partir da crença de que esta integração poderia trazer benefícios para as partes específicas deste. Este é um dos princípios que regem a pesquisa de Bartenieff.

A abordagem dos fundamentos de Bartenieff, nos dias de hoje, pode adquirir distintos aspectos: organicista, metafórico, formalista, abordar a energia corporal, etc, de acordo com os objetivos e as necessidades daqueles que os utilizam. Para esta pesquisa, o trabalho desta estudiosa interessa enquanto processo de consciência corporal, fundamentado nas idéias de um corpo integral e como desdobramento dos estudos de Rudolf Von Laban.

Os “Fundamentos de Bartenieff”, evidentemente, são regidos pelos princípios do “Sistema Laban”. Por outro lado, esta é uma abordagem que requer alguns princípios próprios e específicos, e são eles: a conexão total do corpo, do qual já abordamos no parágrafo anterior; respiração e as correntes de movimento; o suporte para o movimento e a dinâmica postural; o enraizamento; as organizações corporais e o desenvolvimento Neurocinesiológico; as conexões ósseas; a intenção espacial, o princípio da

¹¹⁰ Ibid., p.51

¹¹¹ No Brasil, alguns pesquisadores optam por manter a nomenclatura em inglês, “Bartenieff Fundamentals”. Optamos por utilizar este título em português, principalmente pelo fato de nossa reflexão

complexidade, a função-expressão; estabilidade/mobilidade; ação e recuperação; fraseado; originalidade pessoal. Estes princípios foram relacionados por Regina Miranda e reunidos ao longo de cursos, *workshops* e palestras com esta pesquisadora. A nomenclatura dada aos princípios por Fernandes (2002) difere um pouco da efetuada por Miranda, porém, de alguma maneira, os mesmos aspectos centrais são abordados pelas duas pesquisadoras.

Segundo Fernandes (2002), a respiração é um suporte fundamental para o movimento na preparação corporal de atores e dançarinos. Ela acompanha todos os exercícios de Bartenieff, desde os denominados “básicos” até suas variações. A respiração, neste tipo de trabalho, é abdominal. Consiste numa inspiração profunda até o baixo ventre e uma expiração que ative o músculo iliopsoas - capaz de impulsionar o movimento e estabelecer uma conexão com diferentes partes do corpo. Para Fernandes (2002): “O processo respiratório estimula os músculos profundos do abdômen e pélvis, facilitando toda movimentação”.¹¹²

O trabalho com a respiração interfere na vitalidade do corpo e nos auxilia a perceber esta vitalidade enquanto energia (fato de sermos um grande campo energético).

Tendemos a perceber a energia do corpo em estados de emergência. O trabalho dos Bartenieff ativa a percepção sobre esta energia em diferentes partes e momentos, preparando cada indivíduo para as mudanças. Segundo Miranda: “o comportamento social necessita da contenção de energia e de movimentos, mas os artistas precisam saber entrar e sair dela nos momentos necessários.”¹¹³ Trabalhar a energia é um caminho necessário para os artistas cênicos. Segundo Joana Lopes: “A cena só acontece quando há transformação de energia”.¹¹⁴ Miranda acredita que, o trabalho com a técnica de Bartenieff é uma forma Ocidental de trabalho energético, e identifica a presença de conceitos e princípios semelhantes.

Dentro da abordagem de Bartenieff, o suporte do corpo é transferido para a parte superior e a parte inferior assume a responsabilidade sobre a

se concentrar nos princípios desta técnica e não adentrar em uma reflexão sobre a execução dos exercícios.

¹¹² Fernandes, Ciane. 2002, p. 41

¹¹³ Informações adquiridas durante o Curso Bartenieff Fundamentals, 2003.

¹¹⁴ Anotações feitas durante aulas com esta pesquisadora nos anos de 2002 e 2003.

mobilidade deste. Geralmente, uma aula de Bartenieff é iniciada no chão com o intuito de desenvolver esta inversão. O suporte do corpo, conjuntamente com a intenção espacial, precedem o movimento. Porém, este suporte é determinado por uma contra-tensão e, não se localiza em um centro específico. Este, em Bartenieff, é móvel - variando de acordo com as necessidades de movimento. O suporte, também, se dá a partir da relação entre o movimento e a respiração.

A ancoragem se dá em toda a linha de força, em minha possibilidade de controlar a contra-tensão, que me facilita a intenção. Os vetores intencionais estão convocados em um mesmo sentido, então há uma contra-tensão, que é uma convocação menor que me permite ir. A energia está onde o movimento acontece.¹¹⁵

A utilização dos músculos internos durante os exercícios permite que os superficiais seja direcionados para as variações expressivas. O trabalho muscular é desenvolvido a partir de um enraizamento e uma ativação dos músculos internos, o qual oferece subsídios para um alinhamento postural dinâmico relacionando todas as direções ao eixo vertical anatômico.

Porém, devemos sempre estar atentos para não confundir a idéia de “suporte para o movimento” com o “enrijecimento dos músculos”. Existe uma linha tênue entre estas relações, a confusão entre elas leva a fins muito diversos. Os exercícios de Bartenieff não trabalham a partir do enrijecimento e a diferenciação entre esta percepção se dá a partir de uma sensibilidade energética. Da mesma maneira, não podemos confundir as relações de “ceder o corpo à gravidade” com “abandoná-lo”. Ceder implica em relaxar sem perder o suporte corporal, em perceber o próprio corpo e seus afetos - sem dizer não a ele. Podem surgir diferentes sensações: dormir, hiper-atividade, chorar. Segundo Miranda: “precisamos aprender a lidar com elas e perceber o que foi conectado a partir dos sintomas”.¹¹⁶

Toda ação implica em uma recuperação.

Temos que tomar cuidado para não confundir o conceito de “recuperação” com o de “relaxamento”, os quais não são sinônimos. Nos Fundamentos de Bartenieff há uma recuperação necessária a cada movimento. Podemos identificar uma tendência de afinidades entre a recuperação

¹¹⁵ Comentários de Regina Miranda durante aula de Bartenieff Fundamentals para o projeto Ateliê Coreográfico durante Janeiro de 2004.

específica do movimento e a recuperação necessária a indivíduo, porém podem acontecer de maneira distinta.

Outro aspecto relevante destes Fundamentos diz respeito à relação entre as fases do desenvolvimento neurocinesiológico humano e suas respectivas maneiras de organização corporal e a evolução das espécies, abordando aspectos rítmicos, sensíveis, da relação corpo-espço. Este estudo trabalha o desenvolvimento do embrião (ontogenético), que pode ser associado à evolução das espécies (filogenético), partindo de um organismo unicelular até organizações mais complexas, como a dos mamíferos. As classificações são as seguintes: a respiração unicelular, irradiação central, relação cabeça cóccix, homólogo superior-inferior, homolateral, até o movimento contralateral. Cada um destes estágios pressupõem a incorporação do anterior, porém nenhum é superior ao outro.

Este estudo consiste na compreensão sobre as transformações simultâneas dos sistemas nervoso e muscular, durante o desenvolvimento rumo a complexidade. Segundo Fernandes (2002): “este não é um processo linear, mas em espiral, onde sempre se ‘volta’ ao anterior, porém modificado pela nova descoberta”.¹¹⁷ Para Miranda¹¹⁸, o entendimento dos padrões neurocinesiológicos de desenvolvimento auxilia a percepção sobre a importância de determinadas conexões para um determinado tipo de movimento.

Respiração celular

A respiração celular envolve o enchimento e esvaziamento do corpo como um todo, e segundo Fernandes (2002), podemos compreendê-la como “apenas um todo em expansão ou contração em meio a líquidos”.¹¹⁹ Podemos encontrar esta organização em forma literal em seres unicelulares ou na observação de uma única célula. Um bebê com poucas semanas de vida, apesar de multicelular, pode ser observado em estado correspondente.

¹¹⁶ Workshop Bartenieff Fundamentals, 2003.

¹¹⁷ Fernandes, Ciane. 2002, p. 44

¹¹⁸ Informação retirada de minhas anotações pessoais referentes ao curso Bartenieff Fundamentals, 2003.

Irradiação central

A irradiação central possui como suporte o centro do umbigo, a respiração, através deste suporte, irradia para as seis (06) extremidades: cabeça, cóccix, braços e pernas. O corpo, ainda, irradia como um todo - enchendo-se e esvaziando-se, porém parte sempre do centro para a periferia, do umbigo para as extremidades. Esta organização pode ser encontrada sob forma viva na estrela do mar. Esta, também, é uma das fases da evolução do bebê, que começa a se mover a partir do umbigo, dando à cabeça a mesma importância que às outras extremidades do corpo.

Cabeça-cauda ou cabeça-cóccix.

A partir da irradiação central, os movimentos da cabeça e do cóccix vão se definindo gradualmente, enfatizando e desenvolvendo os movimentos da coluna. “Este estágio desenvolve a atenção, estabelece a noção de individualidade, de Cinesfera pessoal, e de movimento em todos os planos do espaço. Um bebê neste estágio move a cabeça e a cauda alternadamente ou simultaneamente, ainda sem conseguir levantar a cabeça e o peito totalmente do chão colocando de bruços”.¹²⁰ Esta organização pode ser encontrada nas serpentes, golfinhos e em alguns movimentos de gatos felinos.

Homólogo superior-inferior

Esta organização corporal consiste na divisão do corpo em superior e inferior, partindo da cintura. A partir desta organização, passamos a poder identificar os dois centros do corpo, definidos pelas cinturas escapular e pélvica - centro de levitação e centro de peso. Podemos identificar esta estrutura de organização nos movimentos de pular do sapo ou em um coelho correndo. Os bebês, quando estão de bruços, apoiando o peso no abdômen e tentando levantar o peito do chão ou vice-versa, também estão em movimentos homólogos. “Este estágio capacita o indivíduo a conectar-se com a terra e

¹¹⁹ Fernandes, Ciane. 2002, p. 45

¹²⁰ Ibid. p. 46

relacionar-se com a gravidade, locomovendo-se no espaço e mudando de níveis”.¹²¹

Homolateralidade

Esta classificação trabalha as duas metades de um corpo, a diferenciação entre os lados direito e esquerdo a partir da coluna vertebral, geralmente uma condensando e a outra estendendo. “Este estágio clarifica a intenção e estabelece as bases para a integração das funções laterais do cérebro”.¹²² Podemos identificar esta organização corporal ao observar um bebê engatinhando e aprendendo a andar ou o movimento de uma lagartixa.

Contralateral

Este estágio relaciona as duas organizações anteriores: “desenvolve o cérebro frontal e a autoconsciência, promovendo o comprometimento na ação. Para chegar neste estágio, a criança alterna entre todos os anteriores, até atingir a maturidade neurológica necessária”.¹²³ Podemos identificar esta organização através da observação de macacos, gatos e cavalos.

O estudo do desenvolvimento neurocinesiológico torna clara a complexidade que é a vida em geral – revela o entrelaçamento e a teia de relações entre todos os seres do nosso ecossistema – levando-nos a observarmos propriamente (nós mesmos), e ao outro dentro deste mesmo contexto: o da complexidade de relações psicofísica.

Além dos princípios relacionados acima, outros aspectos, também, são essenciais para uma boa apreensão sobre os Fundamentos aqui tratados. Para Bartenief, o exercício não acontece sem uma intenção espacial clara: uma espécie de visualização interna, “setinhas” que projetam o movimento pelo corpo. Para Fernandes (2002): “este princípio implica no tônus muscular das partes, que ao moverem-se, projetam-se no espaço”.¹²⁴

A intenção espacial leva a uma conexão imediata entre as motivações internas e o desenvolvimento do movimento no espaço. Para a supra

¹²¹ Ibid. p. 47

¹²² Ibid. p. 48

¹²³ Ibid. p. 49

pesquisadora, esta conexão entre interno-externo é um elemento fundamental a uma prática corporal. Dentro da pesquisa de movimento de Laban e seus desdobramentos, um movimento interno está sempre conectado a uma mobilização interior e, a ele sempre estão relacionados aspectos tangíveis e intangíveis do ser.

Miranda acredita na importância de olharmos o corpo sob a luz dos novos conhecimentos e perceber que esta relação “interno-externo” é integrada e uníssona, que podemos identificar o centro deste em diversas partes: o interno pode estar fora e o externo dentro. Esta pesquisadora acredita na necessidade de nos flexibilizarmos diante dos conceitos das outras áreas de conhecimento, diante da topologia, das novas geometrias, da física. Afirma, ainda, que o homem contemporâneo “precisa estar disposto a se integrar em relações mutáveis. Corpo e espaço são conceitos que mudam a todo tempo”.¹²⁵

Em qualquer gesto funcional há expressão de um todo.

Um movimento é um fenômeno complexo, que envolve uma teia de relações internas e externas, aspectos tangíveis e intangíveis de um indivíduo. O homem é um ser expressivo por natureza. Não existe a “não-expressividade”.

Todo movimento é em si expressivo.

O que acontece na cena é que precisamos de uma lente de aumento nas relações cotidianas - um recorte específico. A expressividade em cena não acontece diante de uma passividade energética - ela exige do artista uma habilidade em transitar por diversos estados energéticos e uma precisão para comunicar com seus movimentos aquilo que exige o espetáculo.

Em Bartenieff, a expressão, também, pode ser um mecanismo de auxílio para promover as conexões entre diferentes partes do corpo. Pode-se realizar o mesmo exercício com diferentes qualidades de movimento e a partir delas promover diversas descobertas. Essas características expressivas, também, são determinadas pela construção do fraseado coreográfico do exercício: o diálogo entre o indivíduo e as forças espaciais, o jogo com a gravidade, impressão no movimento daquele que executa, sua originalidade e personalidade.

¹²⁴ Ibid. p. 57

A técnica da citada autora, como já foi evidenciada anteriormente, pode ser aplicada a distintos fins. Todas as pessoas, em todas as circunstâncias podem fazer uma aula de Bartenieff – evidentemente, as finalidades de uma aula e o grau de exigência e comprometimento muscular variam de acordo com as circunstanciais do grupo praticante. Bartenieff desenvolveu seis (06) exercícios preparatórios, seis (06) básicos e a partir deles mais de quatrocentas (400) variações e desdobramentos. Os exercícios preparatórios são: respiração com sonorização; vibração homóloga com som; irradiação central; alongamento nas três dimensões com som; pré-elevação da coxa; elevação da pélvis; balanço homólogo dos calcanhares em “I” ou em “X”; balanço contralateral dos calcanhares em “X”, caminhada lateral. Nos exercícios básicos, podemos identificar claramente a aplicação dos princípios enunciados até então. São eles: elevação da coxa; propulsão frontal da pélvis; transferência lateral da pélvis; metade do corpo; queda do joelho; círculo do braço.¹²⁶

4.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO E A DANÇA

Segundo Laban (1978), as formas e ritmos de um movimento revelam as atitudes de quem se move, revelam, também, uma atmosfera, um lugar e uma época. Todas as circunstâncias - internas e externas - interferem no movimento. Estudar o movimento e seus princípios implica em se aprofundar em todos esses aspectos, além de desenvolver habilidades cinestésicas. É muito importante estudar os impulsos internos - o estudo dos esforços - o contato entre os envolvidos.

Para este pesquisador, o drama falado e dança ritual são florações tardias e tem sua origem na adoração religiosa, seja através da liturgia ou de rituais. Ao longo da história da humanidade, os movimentos sempre foram empregados para dois propósitos distintos: a consecução de valores tangíveis em todos os tipos de trabalho, seguindo uma seqüência racional e uma ordem

¹²⁵ Anotações do curso Bartenieff Fundamentals, 2003.

¹²⁶ Neste trabalho não nos preocuparemos em descrever detalhadamente a execução dos exercícios preparatórios e básicos, pois acreditamos que não sejam de relevante importância para nossa discussão central. Os princípios encontrados nos fundamentos de Bartenieff já são material suficiente para nossa discussão a respeito da construção do personagem e da relação de cada intérprete com sua corporeidade. Existem importantes publicações de fácil acesso que descreveram detalhadamente a execução destes exercícios, para aqueles que se interessarem, verificar em: Fernandes, Ciane. *Op. Cit.* pp. 59-95.

lógica; ou, a abordagem a valores intangíveis na prece e na adoração, sem existir, necessariamente, uma seqüência racional e lógica. Porém, o mesmo movimento pode servir para os dois fins. Os povos Ocidentais em geral perderam o hábito de orar com movimentos.

As raízes da mímica são o trabalho e a oração. O trabalho assegura nossa existência material, enquanto que a prece garante nosso crescimento e desenvolvimento espirituais... Os conflitos que surgem no trabalho e na oração são representados na mímica, no drama e na dança.¹²⁷

O drama da existência está entre a comédia e a tragédia da vida. O poder de raciocínio e de ação do ser o colocam em uma posição peculiar em relação ao meio que está inserido. Aquele tenta espelhar seus conflitos através do Teatro, porém este não possui apenas esta função utilitária. Para Laban (1978), aquilo que ocorre não se dá no palco ou na platéia, mas numa corrente magnética entre os dois, num diálogo contínuo, onde os atores são o pólo ativo desta relação.

O Teatro espelha mais do que nosso cotidiano de sofrimentos e alegrias. Dá-nos, este, um *insight* na oficina na qual o poder de reflexão e de ação do humano é gerado. Esse *insight* proporciona mais do que uma compreensão rica da vida: oferece a experiência inspiradora de uma realidade que transcende a nossa, feita de medo e de satisfações.¹²⁸

O elemento todo-poderoso do Teatro é a dinâmica de seus acontecimentos. As Artes Plásticas e a Arquitetura são contemplativas e, permanecem diante da fugacidade de seu criador; enquanto o Teatro é uma arte dinâmica e, o seu principal atributo é o movimento. Deve-se ter muito cuidado ao relacioná-los. A estaticidade presente nessas obras podem enfraquecer o interesse do espectador diante do acontecimento dinâmico, que é o Teatro. Podendo-se contribuir para uma forma similar deste, porém pictórica, ou morta.

Para Laban (1978), o homem se movimenta para satisfazer uma necessidade interior, seja ela tangível ou intangível. A compreensão sobre esta vida interior, responsável pelo surgimento dos movimentos e das ações, deve ser a fonte para a perfeição e o domínio final do movimento. O estudo destes

¹²⁷ Laban, Rudolf Von, 1978, p. 146

¹²⁸ Ibid. p. 26

impulsos internos na pesquisa deste autor se deu através do estudo dos esforços. A complexidade e importância destes estudos transcendem a habilidade em identificar os fatores de movimento e combiná-los em ações. A experiência com estes elementos leva o ator a reproduzir estados de espírito que dependem de uma atitude interna a partir da escolha e formulação de qualidades de esforço, pois, no palco, os valores não têm que ser possuídos, mas configurados - permitindo ao ator metamorfosear-se em diferentes personagens, independente de suas características pessoais. Para o ilustre autor citado (1978), a essência da mímica:

consiste na habilidade da pessoa de alterar a qualidade do esforço, ou seja, o modo segundo o qual é liberada a energia nervosa, pela variação da composição e da seqüência de seus componentes, bem como para levar em conta as reações dos outros a essas mudanças.¹²⁹

A arte do movimento requer que o artista pense em termos de movimento e, sob este ponto de vista, perceba-o de maneira a se ter a comunhão de muitos aspectos diversos que compõem a corporeidade. As tendências de esforços são herdadas e sofrem constante modificação. As pessoas possuem a habilidade de compreender a natureza das qualidades e reconhecer os ritmos e as estruturas de suas seqüências. O desenvolvimento de um treinamento consciente, que envolva todos estes aspectos, permite a alteração e enriquecimento de seus hábitos de esforço - até mesmo sob condições externas desfavoráveis. Consideramos este tipo de treinamento fundamental para o desenvolvimento do intérprete contemporâneo, por não se tratar de uma abordagem reducionista sobre movimento e todos os aspectos que o envolvem.

A vida refletida no palco é vista como que através de uma lente de aumento: revela uma cadeia de acontecimentos articulados através de qualidades do movimento dotadas de uma estrutura espacial, dinâmica e rítmica. O ator utiliza-se de atitudes corporais selecionadas e qualidades de movimento para retratar as circunstâncias da vida. A precisão de sua execução é mais importante que a intensidade de suas representação.

¹²⁹ Ibid. pp. 35-36

O Teatro é um meio educativo para o espectador e para o artista, pois através dele:

o estudo das lutas humanas ultrapassa o âmbito da análise psicológica. A representação por meio de movimentos é uma síntese, ou seja, um processo unificador que culmina na compreensão da personalidade apreendida no sempre-mutante fluir existencial.¹³⁰

Conforme Laban (1978): “a dança pode ser considerada a poesia das ações corporais no espaço”.¹³¹ A significação da dança não é sempre de matriz dramática. Geralmente, o conteúdo é emocional ou de estrutura musical, suscitando reações sensitivas. A dança de conteúdo dramático solicita a participação do espectador na solução de conflitos. “Os desenhos visíveis na dança podem ser descritos em palavras mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível”¹³²

A experiência do conteúdo simbólico e de sua significação pertence à pessoa que assiste ao movimento, qualquer interpretação verbal dessa sensação interna será sempre uma tentativa em converter uma poesia em prosa, permanecendo continuamente insatisfatória no todo. Por outro lado, o citado autor (1978) acreditava na possibilidade e necessidade, propriamente dita, do ator-bailarino desenvolver uma observação concreta do movimento, baseada em considerações realistas da conduta do ser humano no tempo e no espaço. Para este pesquisador, raciocinar em termos de movimento implica em sanar estas necessidades respeitando todos os aspectos do movimento, sem, ousadamente, limitá-lo a traduções em palavras. “O movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais”.¹³³

As ações simbólicas não são imitações comuns da vida cotidiana. São releituras, emanações, imagens, que revelam ao expectador a comunhão de uma sensação, uma experiência. O que dá a uma ação o caráter simbólico é o descolamento e distanciamento das convenções cotidianas.

O homem, por via daqueles silenciosos momentos, cheios de emoção, poderá executar movimentos estranhos que

¹³⁰ Ibid. p. 156

¹³¹ Ibid. p. 52

¹³² Ibid. p. 53

¹³³ Ibid. p. 141

parecem sem significação, ou, pelo menos, aparentemente inexplicáveis. O curioso (...) é que ele se move de acordo com as mesmas ações (...) das demais operações cotidianas.¹³⁴

Laban acreditava na possibilidade de se encontrar ordenações compreensíveis no universo do silêncio e das ações simbólicas, através do conhecimento sobre os princípios organizadores e os padrões gerais da arte do movimento no palco. Citando o renomado estudioso: “a arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões corporais, incluindo o falar, a representação, a mímica, a dança e mesmo um acompanhamento musical”.¹³⁵ Para ele, enfim, o Teatro possui suas raízes no desempenho audível e visível do esforço, manifestado através das ações corporais do ator-dançarino. Já a dança não se baseia em uma estória descritível e, o significado do movimento é experienciado através do interjogo de ritmos e formas. Ainda, segundo este autor (1978): “a dança usa o movimento como linguagem poética, ao passo que a mímica cria a prosa do movimento”.¹³⁶

¹³⁴ Ibid. p. 141

¹³⁵ Ibid. p. 23

¹³⁶ Ibid. p. 140

CAPÍTULO 5: CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM - Algumas idéias antidisciplinares

Muitos são os artistas e pensadores que refletiram e refletem sobre o fazer teatral ao longo dos tempos: Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Barba, Peter Brook, dentre outros grandes nomes internacionais. No Brasil, também encontramos pesquisadores capazes de nos vislumbrar importantes reflexões sobre o trabalho do ator e sua função de construir personagens – os quais: Burnier e os pesquisadores do Lume, Matteo Bonfio, Eugênio Kusnet, Rubens Corrêa, Renato Cohen, Caio César Próchno, dentre outros. Gostaríamos de ressaltar que todos estes artistas e pensadores de certa maneira influenciaram nossas indagações. Todos esses pesquisadores ressaltaram a importância da reflexão sobre o fenômeno do movimento e do estudo das ações físicas para o trabalho do ator.

Ao longo desta reflexão, abordamos como questionamento central o fato da relação do ator com seu próprio corpo influenciar as dimensões e extensões do trabalho artístico e da encenação em si. Acreditamos que, um trabalho o qual se preocupe em refletir acerca da complexidade do ser humano e seu corpo próprio possam levar a uma abordagem mais refinada sobre o fenômeno da construção de personagem - independentemente das escolhas estéticas adotadas. Não nos preocupamos em abordar as escolhas estéticas e de linguagem referentes a uma encenação, mas em refletir sobre ferramentas que auxiliam o intérprete contemporâneo a abordar um personagem independentemente de qual seja o estilo da encenação.

Ainda, aceitamos que a arte de se interpretar personagens seja, antes de qualquer coisa, uma atividade corpórea e que a reflexão sobre os aspectos pertinentes à corporeidade, relacionados às reflexões sobre o fazer teatral, possam nos levar a *insights* sobre o trabalho do ator, especificamente o trabalho de construção de personagens.

Neste sentido, optamos por concentrar nossa reflexão nas ferramentas apresentadas por Stanislavski ao longo de seus estudos sobre o trabalho do ator: *Minha Vida na Arte* (1989), *A preparação do Ator* (1989), *A Construção da personagem* (1976), *A Criação do Papel* (1987).

Cremos que, mesmo sem utilizar o conceito de corporeidade, Stanislavski, assim como Rudolf Laban, adota uma visão complexa sobre o ser humano e o entende como unidade indivisível apresentando aspectos físicos, intelectuais e espirituais. Através de uma metodologia palpável, tenta atingir os aspectos intangíveis do ser, as questões que ele mesmo denomina de espirituais. Não queremos com isso dizer que os demais pesquisadores da arte teatral citados não o façam, apenas optamos por um recorte no trabalho de Stanislavski por fiarmos que este nos permitirá um mergulho mais profundo em nossas indagações e, escolhemos a técnica de Stanislavski pelo fato deste artista pesquisador ter, de alguma forma, influenciado os demais citados. Todo material publicado de Stanislavski refere-se a um dos primeiros e principais registros sobre o processo de criação teatral e formação de artistas.

Ao longo deste capítulo, pretendemos fazer uma reflexão sobre o fenômeno teatral, sobre a idéia de jogo dramático e realizar uma revisão histórica e conceitual sobre o método de Stanislavski focada no estudo das ações físicas. Buscamos, através deste estudo, estabelecer paralelos com o conceito de corporeidade e vislumbrar sobre como o encontro destas idéias pode contribuir para o intérprete contemporâneo em um processo de construção de personagem e recorte sobre aspectos pertinentes à essência humana.

5.1. JOGO DRAMÁTICO

O fenômeno do jogo é um questionamento presente no “fazer teatral”, seja ele como estrutura pedagógica ou essência da arte dramática. Como metodologia teatral, o jogo serve de importante recurso para criar convenções, estudar princípios e sistematizar improvisações. Podendo ser utilizado tanto em cursos de formação, quanto em processos de criação de personagens e espetáculos. Porém, podemos entender, também, o jogo como elemento estruturante da ação teatral - como “jogo dramático”. Lopes (1998) define o jogo dramático como a origem do ator, conceituando-o como linguagem expressiva¹³⁷, “jogo de representação de fatos e personagens”.¹³⁸

¹³⁷ Lopes, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo, Papirus, 1989.

¹³⁸ Lopes, Joana. *Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento*. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998, p. 6.

Não ignoramos a importância pedagógica do jogo durante a elaboração dramática, porém acreditamos que sua importância se dá pelo fato deste ser princípio primário do “fazer teatral” - base estruturante da arte dramática - de fato, linguagem expressiva, como conceitua a supra autora (1998).

Dentro da abordagem de Lopes (1998) podemos compreender o jogo sob uma ótica mais complexa, sob uma perspectiva social. Segundo Huizinga (1995) é em jogo que a civilização se desenvolve. Para este pesquisador, o jogo é mais antigo que a cultura. Os animais já jogavam e, ainda jogam. Este possui mais que uma função biológica ou fisiológica: transforma-se em um significante comum aos seres humanos e aos animais. “No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa”.¹³⁹

Algumas teorias sobre este acreditam que, nele há uma finalidade biológica. Está relacionado ao fascínio e ao prazer. Por outro lado, podemos compreender o jogo como uma totalidade, possuindo um caráter autônomo, como defende Huizinga (1995). Independente de optarmos por quaisquer destes estudos sobre o jogo, podemos identificar algo comum a todos eles: sua existência é inegável.

Mas reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material. Ultrapassa, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física... A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana... Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que seres racionais, pois o jogo é irracional.¹⁴⁰

Podemos traçar um paralelo com os estudos de Stanislavski. Fica evidente a utilização do jogo como recurso metodológico por este pesquisador. Porém, em momento algum, o citado autor toca na ideia do jogo ser essência teatral. Porém, por outro lado, reforça, durante toda sua obra, os aspectos espirituais da arte teatral e reconhece seus recursos metodológicos como caminho para se atingir estas questões espirituais e intangíveis do ser. Ora, se reconhecemos o jogo como essência espiritual e o identificamos como tal recurso ao longo dos estudos de Stanislavski, supomos aqui que o fenômeno

¹³⁹ Huizinga, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995, p. 4.

tratado seja, também, estrutura fundante do Teatro e capaz de atingir os aspectos intangíveis de uma encenação.

Segundo Huizinga (1995), as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são marcadas pelo jogo. Podemos entender a linguagem como a expressão abstrata; o “jogo de palavras”, como a função poética, os mitos e ritos, como o espírito do jogo.

Ora, é no mito e no culto que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm suas raízes no solo primeiro do jogo.¹⁴¹

Este, também, está além do conceito ocidental de bem ou mal. O jogo não é cômico nem para os jogadores nem para aqueles que assistem, o público. Este aspecto surge da maneira como a situação e os pensamentos são expressos e, não da situação propriamente dita - do jogo estabelecido.

Também, não há loucura neste. Não possui uma função moral, sendo impossível aplicar-lhe as noções de “vício” e “virtude” e, através delas compreender a antítese entre sabedoria e loucura, verdade e falsidade, bem ou mal. A beleza, também, não é atributo do fenômeno aqui tratado. Porém, há nele uma tendência a assumir acentuados elementos de beleza. Não se pode, porém, afirmar que a beleza é inerente ao jogo, nem o contrário.

A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe.¹⁴²

Huizinga (1995) define algumas características essenciais ao jogo. Podemos, inclusive, reconhecer essas características no fenômeno teatral. Acreditamos que, este fato ressalte a importância do entendimento do fenômeno do jogo para o “fazer teatral” e nos leve a crer em nossa suposição, de que a base estrutural do Teatro é a circunstância de jogo e que ele não é apenas um mecanismo metodológico.

O jogo se caracteriza por ser uma atividade livre, não pertencente à vida corrente, nem real, isolado e limitado. Possui início e fim claros. Acontece

¹⁴⁰ Ibid. p.6

¹⁴¹ Ibid. p. 7

¹⁴² Ibid. pp. 9-10

dentro de um determinado espaço tempo. Joga-se até o fim e, durante o jogo, tudo é movimento, mudança, alternância, associação, separação. A limitação de espaço é mais presente e flagrante que a de tempo.

O jogo se fixa como fenômeno cultural e é passível de repetição. Possui uma ordem específica e absoluta, segundo Huizinga (1995): “cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta”.¹⁴³ Talvez seja esta característica que determine sua tendência de ser belo. As palavras que empregamos para nos referir a seus elementos pertencem quase todas à estética: “tensão, equilíbrio, desequilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união, desunião”.¹⁴⁴ Exige uma determinada tensão, a qual gera a incerteza e o acaso referente ao desenlace competitivo para descobrir o vencedor.

O jogo não permite desobediência às regras. Isto faz com que o mundo das ilusões, criado por ele - este espaço-tempo suspenso e mágico - se quebre. O jogador que desrespeita as regras é o “desmancha prazeres”, diferente do jogador desonesto - que burla as regras sem comprometer a integridade do jogo, a ordem absoluta estabelecida. Geralmente, o desonesto é aceito com mais benevolência, enquanto o “desmancha prazeres” é extirpado deste ambiente com mais frequência, pois quebra esse mundo da ilusão e ameaça sua existência.

O jogo, assim como esteve e está presente nas crianças e nos animais, afirmando suas características lúdicas: ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo – também, esteve presente na sociedade primitiva, associado à expressão de alguma coisa, nomeadamente aquilo que podemos chamar de vida ou natureza. O que era jogo, desprovido de expressão verbal, passa a adquirir forma poética. O culto junta-se ao jogo e, a ele, a consciência humana de se estar integrado a uma ordem cósmica mais alta e sagrada.

Os rituais são uma forma de festa. Contém o espírito da alegria e da liberdade e, seus efeitos não cessam depois do jogo encerrado - continuam a ser projetados pelo mundo a todo instante, influenciando de maneira positiva e garantindo a segurança e ordem de toda uma comunidade, até a época dos

¹⁴³ Ibid. p. 13

próximos rituais sagrados. Os rituais, também, são tidos como os pontos de origem da dança e do Teatro.

Podemos encontrar alguns pontos de contato entre o jogo e o ritual. Ambos estabelecem, enquanto da sua duração, uma eliminação da vida cotidiana dentro de limites de tempo e espaço, alegria ou seriedade, através de regras estritas com as mais autênticas liberdades.

Stanislavski, durante uma reflexão sobre a cena teatral e suas características, relaciona uma série semelhante às relacionadas por Huizinga (1995):

A resposta confiante da escola da representação é que “a arte não é a vida real nem sequer o seu reflexo. A arte é por si só, criadora, cria a sua própria vida, plena de beleza em sua abstração, ultrapassando os limites do tempo e do espaço”. É claro que não podemos concordar com um desafio tão pretensioso e essa artista perfeita, ímpar e inatingível que é nossa natureza criadora.¹⁴⁵

Por fim, toda esta reflexão acerca do jogo como elemento anterior e estruturador da cultura nos serve no sentido de sustentar a hipótese de que, o jogo é mais que um recurso metodológico para o ator, sendo base estruturante da linguagem teatral.

5.2. O ESTUDO DAS AÇÕES FÍSICAS DE CONSTANTIN STANISLAVSKI

Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um dos principais homens do Teatro Russo: ator, diretor, mestre do teatro - um dos principais pensadores da arte teatral dos últimos tempos. Seu trabalho influencia, até os dias de hoje, o pensamento teatral. Junto com Niemirovitch Dântchenko, busca construir bases para a prática de um novo Teatro, autônomo dos burocratas que administravam os teatros da época. Juntos, em 1898, fundam o Teatro de Arte de Moscou, a fim de pesquisar novas formas de processo de construção de espetáculo: músicas compostas em função dos espetáculos, pesquisa histórica de figurinos. Através dos textos teatrais, principalmente com o dramaturgo

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Stanislavski, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 51

Tchekhov, o qual estrutura o trabalho do ator, partindo inicialmente dos processos interiores.

Suas pesquisas deram origem a um dos mais conhecidos métodos de encenação teatral. Sua técnica consiste em, através de mecanismos passíveis de serem entendidos, o ator acessar os aspectos intuitivos e os mistérios da alma humana. Para Stanislavski, a intuição pode levar para a estrada certa, ou nos enganar. O melhor que pode acontecer é o ator se levar inconsciente e intuitivamente pela peça. Afirma que, quando o subconsciente vira consciente aquilo que se faz morre. Segundo ele, não podemos interferir quando a intuição entra em nosso trabalho.

Porém, não se pode criar sempre inconscientemente e pela intuição - um gênio, como este, não existe. Acredita que, criar conscientemente o papel seja a melhor maneira de permitir o acesso ao inconsciente e a um fluxo de inspiração. Além, que seja importante representar verdadeiramente: estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel. “Na alma do ser humano há certos elementos que estão sujeitos ao consciente, à vontade. Essas partes acessíveis podem, por sua vez, agir sobre processos psíquicos involuntários”.¹⁴⁶

O poder subconsciente não pode funcionar sem o consciente. Por este processo inconsciente ser ainda misterioso para o entendimento humano, Stanislavski contenta-se em chamá-lo de “natureza”. Indica aos atores que planejem o processo consciente e que, em seguida, representem-no com veracidade.

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho do criador. (...) Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida de outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ibid. p. 42.

¹⁴⁷ Ibid. p. 43

Stanislavski ressalta a importância do ator viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Tudo que acontece no palco tem um propósito determinado. Para ele: “em cena, vocês tem sempre que por uma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue”.¹⁴⁸ A base de seu método de encenação consiste no estudo das ações físicas.

Estar ativo em cena não implica em estar em movimento aparente - um movimento interno pode significar um propósito. O trabalho das ações físicas não se resume a estar em movimento; mas, em todo um trabalho sobre os aspectos interiores e exteriores do personagem.

o ator do nosso tipo precisa trabalhar não mais que os outros, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como , também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. Até mesmo a externalização de um papel é muito influenciada pelo subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica teatral pode sequer compara-se às maravilhas que a natureza produz.¹⁴⁹

Para Stanislavski é preciso atuar sempre com um objetivo. “*No teatro toda ação deve ser uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real*”.¹⁵⁰ Os objetivos não são, simplesmente, a chave para acessar o resultado desejado através do método das ações físicas. Relaciona uma série de ferramentas que, em comunhão, corroboram para o resultado desejado. As *ações físicas* atuam em comunhão com o entendimento sobre os *objetivos específicos, o objetivo geral, as unidades de ação, as circunstâncias dadas, o Se mágico, a memória emotiva* e as aulas complementares. Nesta técnica, os sentimentos surgem espontaneamente após todo este conteúdo do personagem de fato ser assimilado e experimentado. O ator não deve estar preocupado em conquistar e executar estes sentimentos; mas, em estar totalmente embebido pelo contexto, por todas as ferramentas daquela. Quando estes elementos de fato forem incorporadas, o campo das emoções será facilmente acessado.

¹⁴⁸ Ibid. p. 66

¹⁴⁹ Ibid. p. 44-45

¹⁵⁰ ibid., p. 76

Stanislavski acreditava que, um trabalho que preparasse o ator para acessar as profundezas da alma - o inconsciente - seria partir dos aspectos humanos que temos possibilidade de compreensão - o nosso processo racional de trabalho - para em seguida, através dele, ativar as profundezas da alma. Neste processo, é evidente o entendimento de um corpo onde todos estes aspectos, conscientes e inconscientes, agem em comunhão. Caso contrário, este caminho sugerido não seria possível. O trabalho com as ações físicas não é apenas reflexivo, mas envolve todos estes aspectos do ser humano no processo de construção de um personagem: CORPO-MENTE-ESPÍRITO atuando para um mesmo fim.

Nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo como de espírito. Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente, porque a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir. Esta faculdade é da maior importância em nossa técnica de emoção.¹⁵¹

5.2.1 FERRAMENTAS DA TÉCNICA DE STANISLAVSKI

Ao longo dos estudos sobre o método de Stanislavski, identificamos algumas ferramentas importantes. Acreditamos ser fundamental reforçarmos que, não são elementos fragmentados e sua eficácia depende de sua abordagem sistêmica. Da mesma maneira que não dizem respeito apenas ao campo da razão – mas, possuem, como meta, o acesso da corporeidade do ator como um todo. Faz-se necessário compreender este recorte integrado a todas as questões que estamos abordando sobre a arte de se construir personagens, principalmente referentes a desmistificar as leituras errôneas sobre o trabalho de Stanislavski - que o classificam como um método puramente psicológico; enquanto, ao longo de sua obra, reforça a importância da integração de todos os aspectos humanos: corpo, razão e espírito.

Sistematizamos alguns aspectos de seu estudo sob a forma de ferramentas, a fim de facilitar a compreensão dos principais aspectos

¹⁵¹ Ibid., p. 47

relacionados por Stanislavski e, simultaneamente, a compreensão do leitor sobre as experiências desenvolvidas durante esta pesquisa.

Gostaríamos de evidenciar que, são fruto de um recorte sobre os estudos deste pesquisador e que, além de sua técnica de interpretação, Stanislavski ressaltava a importância do ator fazer aulas de habilidades específicas, como: exercícios físicos, dança, esgrima, técnica vocal, dentre outras. Acreditamos que, esta seja uma maneira de se compreender, inclusive, aspectos referentes à arte de interpretar, além de simplesmente desenvolver as habilidades específicas.

As Ações Físicas

Para Stanislavski (1999), o que acontece no palco tem que ter um propósito determinado. A cena exige que se tenha sempre algo em ação. “A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue”.¹⁵² As ações podem ser internas ou externas e implicam em um objetivo. “Quando uma ação carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção”.¹⁵³ Deve ter uma justificação interior, ser lógica, coerente com as circunstâncias da cena e real. Quando um ato leva ao outro e a um terceiro, cria-se um impulso natural ao longo da cena, assim como acontece em nossas vidas. “Toda a ação encontra uma reação que, por sua vez, intensifica a primeira. Em toda peça, ao lado da ação principal, encontramos, opondo-se a ela, a sua contra-ação. Isto é bom, pois o resultado inevitável é mais ação”.¹⁵⁴

Bonfio (2002) reconhece nas ações físicas um caráter psicofísico. Segundo o autor: “no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma como quase ‘íscas’”.¹⁵⁵ Acredita que possuam a função de catalisador de todo o sistema de interpretação desenvolvido por Stanislavski. Concordamos com este pesquisador e acreditamos que, este fato evidencie o aspecto sistêmico da técnica de Stanislavski. A ação física não é um elemento isolado e, leva consigo, todos os outros aspectos pertinentes ao ser.

¹⁵² Ibid. p. 66

¹⁵³ Ibid. p. 73

¹⁵⁴ Ibid. p. 330

¹⁵⁵ Bonfio, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 25.

Podemos criar um paralelo com nossas reflexões durante os primeiros capítulos desta dissertação, quando abordamos o fato de que captamos a essência do outro através de suas ações diante do mundo. É através de nossas ações que nos relacionamos com o entorno que nos cerca e vivenciamos as coisas do mundo.

As Circunstâncias Dadas

Stanislavski acreditava que, para atingir os aspectos interiores do personagem, era preciso antes assimilar o modelo - estudar tudo aquilo que se refere ao personagem dado pelo texto e a partir disso dar vida a esse modelo. Indica alguns itens para nortear este estudo: a época da história encenada; tempo; país; condições de vida; antecedentes; literatura; psicologia; o sistema de vida; a posição social; os aspectos exteriores; o caráter, no que se refere aos costumes; modos; movimentos; voz; dicção; entonações. “O ator cria em sua imaginação, o modelo e depois, exatamente como o pintor, toma cada um dos traços e o transfere não para a tela, mas para si mesmo”.¹⁵⁶ Acreditava que todo este trabalho permitisse que o ator se sensibilizasse com o contexto do personagem.

Toda criação da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborada e solidamente erguida sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder todas as perguntas (quando, onde, porque, como) que ele fizer a si mesmo quando inicia suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de ‘faz de conta’. Algumas vezes não terá de desenvolver todo esse esforço consciente, intelectual. Sua imaginação pode trabalhar intuitivamente. Mas (...), por experiência própria, não se pode contar com isso. Imaginar em geral, sem um tema bem definido e cabalmente fundamentado, é um trabalho infrutífero.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Stanislavski, Constantin. *Op. Cit.* P. 50

As Unidades de Ação

As unidades de ação demarcam os sinais e conservam na linha criadora certa, as quais reunidas criam um grande objetivo. Tais auxiliam o ator no sentido de levá-lo de encontro ao trilho que servirá de base para a inscrição de suas ações no espaço. Elas subsidiam o entendimento sobre o percurso do personagem ao longo do espetáculo, ainda, colaboram na construção e no enlace das circunstâncias.

Stanislavski aponta um mecanismo técnico para se dividir uma peça em unidades. O ator deve se questionar sobre o cerne da peça - a coisa da qual, sem ela, não pode existir. A partir daí, deve estabelecer os principais pontos sem entrar em detalhes e, com isso, criar uma cadeia lógica e coerente de acontecimentos.

A unidade leva ao encontro com os objetivos do espetáculo e com os específicos de cada personagem. Stanislavski acreditava que, a melhor maneira de se extrair um objetivo de uma unidade fosse descobrir o nome que caracterizasse sua essência interior, o nome adequado para a unidade. Este descobre seu objetivo fundamental. O cito pesquisador acredita na necessidade de utilizar verbos nestes nomes, pois estes colocam o ator em ação direta e ativa, permitindo que o significado das unidades se concretize.

Stanislavski ressalta que:

O erro cometido pela maioria dos atores é o de pensar no resultado, em vez de apenas na ação que o deve preparar. Evitando a ação e visando diretamente o resultado, obtemos um produto forçado que só pode levar à canastronice. Evitem fazer força atrás do resultado. Atuem com sinceridade, plenitude e integridade de propósitos.¹⁵⁸

Os Objetivos – Gerais e Específicos

Stanislavski acreditava que, cada objetivo deveria trazer dentro de si a semente da ação. Os objetivos dentro de uma encenação adquirem diversas funções. Podem estar: a serviço de uma unidade, de maneira geral; em função

¹⁵⁷ Ibid. p. 103

¹⁵⁸ Ibid. pp. 154-155

das necessidades de cada personagem, de maneira específica; ou, a serviço da encenação como um todo, como um superobjetivo. Esses podem se contrapor, através das ações que estão a seu serviço, gerando reações e desencadeando novas ações.

Stanislavski relaciona três tipos de objetivos: 1) exteriores ou físicos – através de uma ação mecânica comum, como pegar uma casca de banana no chão; 2) interior ou psicológico – através de toda uma circunstância psicológica por trás da ação, como alguém que pega um determinado objeto e relaciona a ele a lembrança de um parente falecido; 3) psicológico rudimentar - um objetivo comum com uma implicação emocional, acenar com a expressão de afeto, por exemplo.

O Se Mágico

Stanislavski ressalta que, necessitamos de uma linha sólida de visões interiores, ligadas às circunstâncias do espetáculo, ilustradas pelo ator que as representa. Durante cada segundo que se está no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, deve-se estar consciente das circunstâncias externas (toda disposição material do espetáculo) e de uma cadeira interior de outras, as quais foram dadas por nós mesmos. Acredita que, estas circunstâncias constroem uma série ininterrupta de imagens, próxima a um filme cinematográfico.

Enquanto a nossa ação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente e despertam emoções, ao mesmo tempo que nos mantém dentro dos limites da peça.¹⁵⁹

Stanislavski acreditava no poder destas circunstâncias imaginárias auxiliarem o ator em seu processo emotivo e em acessar as “profundezas da alma” do personagem através do inconsciente. Com o intuito de desencadear estas imagens, Stanislavski cria o recurso do *Se Mágico*, palavra com característica particular capaz de servir de estímulo interior, instantâneo. Uma suposição que deve ser encarada como verdade - capaz de tranquilizar o ator

em sua franqueza e lhe inspirar confiança em uma situação imaginária. O Se desperta uma atividade interior e real e, o faz com recursos naturais, ativando a criatividade e a arte.

O ator deve se colocar no lugar da personagem e se perguntar como agiria em determinada situação.

As circunstâncias que servem de completo ao se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. Acrescentem toda uma série de contingências baseadas em sua própria experiência de vida e verão como lhes será fácil crer na possibilidade do que terão de fazer em cena. Elaborem assim um papel inteiro e terão criado uma vida nova.¹⁶⁰

O Se também estimula o consciente criador e auxilia na execução de outro fundamento essencial a arte teatral: criatividade inconsciente, por meio de técnica consciente. É o ponto de partida para as *circunstâncias dadas*.

O procedimento metodológico para o desenvolvimento do Se e das *circunstâncias dadas* ocorre através de um procedimento racional e consciente para um estágio onde o inconsciente é ativado e interfere na representação. Primeiro, deverão imaginar as *circunstâncias dadas* pela peça, pelo diretor e por sua própria concepção para, em seguida, construir um contorno geral do personagem e da vida que o cerca. O próximo passo é o de acreditar nessas possibilidades até, de fato, se sentir muito próximo a ela. Quando este passo é de fato conquistado, os sentimentos e emoções sinceras surgem espontaneamente.

O Se é uma alavanca que nos ergue da vida cotidiana para o plano da imaginação. Para Stanislavski (1999): “A arte é produto da imaginação”.¹⁶¹ Esta é a “peça chave” para preencher as lacunas deixadas pelo diretor e pelo dramaturgo. Ela cria coisas que podem existir e acontecer.

A diferença entre a imaginação e a fantasia ocorre no sentido de que esta cria coisas que nunca existiram ou existem. Ambas são importantes para o trabalho do artista.

¹⁵⁹ Ibid. pp. 96-97

¹⁶⁰ Ibid. p. 79

A Memória Emotiva

A *Memória Emotiva* é um conceito definido por Stanislavski que, geralmente, o encontramos sendo aplicado de maneira equivocada. Segundo Stanislavski, assim como a memória visual é capaz de reconstruir uma imagem, a memória das emoções também o é. Acredita que, esta memória é capaz de resgatar emoções já vivenciadas pelo ator. Porém, acreditamos ser importante ressaltar o fato de que este é um recurso corpóreo - não apenas psicológico – e, que acessar a memória das emoções, implica em acessar seus aspectos psicofísicos e sua pulsão.

Stanislavski diferencia a memória das sensações, que está ligada aos cinco sentidos - visão, audição, olfato e tato - da memória das emoções. Ambas podem ser utilizadas a serviço da interpretação, porém implicam em aspectos diferentes. Para este pesquisador, evocar emoções vividas pode ser uma maneira consciente de alcançar o subconsciente, recorrendo ao próprio material emocional para compor um personagem.

Porém, o supra cito autor chama a atenção para dois princípios importantes. O primeiro consiste em refazer o caminho da experiência e este processo não se limita a relembrar as circunstâncias emocionais da situação, mas a um emaranhado de aspectos físicos, sensoriais e psicológicos, que podem variar desde resgatar as mesmas ações: a respiração, cheiros, até mesmo, fotos, objetos e lugares. O processo de resgate de uma emoção e o grau de intensidade que isto é feito pode variar infinitamente. “Nunca comece pelos resultados. Eles aparecerão com o tempo, como consequência lógica do que se passou antes”.¹⁶²

Outro princípio importante para o trabalho com a *Memória Emotiva* refere-se à adaptação deste recurso às circunstâncias do personagem. Sobre isso, Stanislavski (1999) faz importantes considerações:

Felizmente as coisas, na realidade, passam-se de outro modo. As nossas lembranças emotivas não são cópias exatas da realidade. De vez em quando, algumas são mais vívidas do que o original, mas, via de regra, o são menos. Às vezes, as

¹⁶¹ Ibid. p. 87

¹⁶² Ibid. p. 225

impressões, depois de recebidas, seguem vivendo em nós, crescem e se aprofundam. Chegam até a estimular novos processos e ora preenchem detalhes incompletos, ora sugerem outros pormenores, totalmente novos.¹⁶³

5.2.2 AS AÇÕES FÍSICAS A PARTIR DE UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA

As ações humanas são a maneira através da qual nos relacionamos com o entorno, seja com o outro ou com o mundo. Acreditamos que, uma compreensão sobre como o fenômeno da ação e todos os aspectos que a envolvem, possa nos levar a uma melhor compreensão sobre a proposta de Stanislavski e, além, sobre a própria complexidade humana.

Os estudos de Schilder sobre a imagem corporal ressaltam a importância da ação no processo constitutivo de nossa personalidade e, sem dúvida, na evolução da imagem que temos de nosso próprio corpo. Para ele, a compreensão das ações humanas surge do fato de que são baseadas em um plano antecipatório. Este plano tem uma estrutura específica. Ele não só contém em si o objetivo final, como também compreende a antecipação (*insight*) das ações isoladas que são necessárias para a sua realização.

O plano para a ação e suas imagens acontece tanto na esfera psíquica, quanto na orgânica. Este plano não existe de maneira inteiramente consciente, não é dado em representações e imagens claras, surgindo como um germe para o movimento. “Quando queremos mover o braço, pegar um objeto ou ascender um fósforo, não há dúvida de que muito pouco das ações e inervações necessárias se encontram em nossa mente”.¹⁶⁴ Não é clara a parte que desejamos mover, nem a parte do objeto que se dirige à ação. O plano para o movimento é um conhecimento psíquico subdesenvolvido.

Nossa vida psíquica se baseia parcialmente em percepções e imagens conscientes. Existem tendências: uma direção psíquica, um impulso psíquico, uma intenção de seguir em direção a um objetivo. Não se sabe conscientemente, mas percebe-se instintivamente um norte ao qual a intenção

¹⁶³ Ibid. p. 227

¹⁶⁴ Schilder, Paul. *Op. Cit.* p. 47

pode nos levar. Estas intenções são direções, instintos e tensões internas em um ambiente onde há o ego e, por outro lado, o objeto, o mundo.

Segundo Silva (2003), conforme já observamos ao longo do capítulo 4, toda ação é resultante de um *Effort*, no sentido de impulso interior, o que origina o movimento humano. O termo *Effort* indica um processo que envolve intenção/ação/expressão. Para este pesquisador, Schilder (1994) indica que o movimento humano surge de uma atitude interna (*Effort*), argumentando que: “o início da atividade motora se origina em uma intenção de nossa direção interna para um objetivo, que surge no movimento real”.¹⁶⁵

Este dado nos leva a perceber a complexidade e a importância do estudo das ações físicas de Stanislavski, que mesmo sem utilizar de informações destas áreas do conhecimento, é capaz de captar todos estes aspectos da ação e de organizá-los em uma técnica de interpretação teatral. O processo de Stanislavski de modo algum se resume a um único aspecto das ações - reconhece suas sutilezas, as quais se relacionam com o consciente de distintas maneiras. Neste sentido, acreditamos na importância de refletirmos sobre o processo humano das ações, pois ele nos leva a um *insight* profundo sobre o trabalho das *ações físicas* proposto por Stanislavski.

Segundo Schilder (1994), o germe do plano para um movimento só se desenvolve durante o desempenho da ação e, as sensações provocadas pela ação têm uma influência no desenvolvimento daquele. Neste plano, é uma necessidade absoluta o conhecimento daquele que realiza a ação sobre seu próprio corpo, de estar agindo com o próprio corpo e, ainda, de ter que começar o movimento com seu corpo. Há, também, um objetivo e um objeto ao qual a ação se destina, que pode ser o próprio corpo ou um outro qualquer no mundo externo.

Para o início de um movimento, são necessárias tanto a percepção visual, quanto imagens visuais. As pessoas que não tem imagens visuais possuem pensamentos tais, representações visuais subliminares ou pensamento vivo. Mesmo quando estas imagens visuais não estão presentes, estão, pelo menos, disponíveis de acordo com as circunstâncias.

Quando lidamos com ações deve haver o conhecimento do objetivo do movimento. Ainda não é clara a relação no plano do movimento da direção e

¹⁶⁵ SHILDER, 1995 apud SILVA, 2003, p.3

do tipo deste. O que acontece na área orgânica do movimento reflete na consciência. Sendo assim, o fator mais importante em qualquer movimento é a tensão interna entre o objetivo e o início. Todo o movimento se baseia nas estruturas que se estendem entre o início e o fim dele.

Podemos perceber todos estes aspectos da ação codificados em ferramentas a serviço do ator. As ferramentas da “Técnica de Stanislavski” existem no sentido de desencadear este processo inconsciente. A interpretação quando estrutura a partir destes aspectos e vivenciada a ponto de incorporá-los, pode levar o ator a este tipo de relação com as ações de seu personagem, tornando o fenômeno teatral vivo e mágico.

“O movimento como tal provoca continuamente novas sensações do tipo cinestésico e tátil, que entram no campo da tensão e se transformam em tensões”.¹⁶⁶ As tensões e energias encontradas no início de um movimento são diferentes das encontradas em qualquer outro ponto do curso do mesmo. Tanto a variação energética ao longo do movimento, quanto os objetivos podem ser muito variados. Sob o aspecto psicológico, o espaço apresenta falta de homogeneidade - tanto o espaço externo quanto o interno do corpo possuem estruturas diferentes.

A motilidade tem diferentes níveis. A ação, segundo Schilder (1994), pode ser: sobre o próprio corpo; sobre o corpo de outra pessoa ou sobre um objeto definido. A função agnóstica de reconhecimento do corpo é diferente da dos objetos. Existe uma importância maior, uma função biológica, nas ações dirigidas a objetos. Por exemplo, a necessidade de buscar alimentos se dá neste tipo de ação.

O movimento acabado é uma forma circular ativa. O estudo das ações humanas nos confirma, portanto, a idéia de que uma gestalt tem que ser obtida, criada e produzida através de atividades internas e externas. (...) Nem as representações cinestésicas, nem as visuais podem ser a base do movimento humano decisivo. O movimento humano está acima das enormes diferenças individuais de imaginação. É uma estrutura de outra ordem. Ela contém um plano, uma direção e tem um

¹⁶⁶ Ibid. p. 53

significado que leva o corpo tanto a uma relação mais íntima com o objeto externo quanto com outras partes do corpo.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ibid. pp. 56-57

CAPÍTULO 6: DUAS EXPERIÊNCIAS ANTIDISCIPLINARES DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Todo este estudo se deu no sentido de acreditar que, o desenvolvimento do conhecimento artístico não se dá apenas através da apreensão de conceitos sobre a própria Arte e sobre aspectos pertinentes da vida, mas também, através do ato de compartilhar processos artísticos e, transformá-los em conhecimento. Durante esta especulação, desenvolvemos dois tipos de laboratórios, os quais serão discutidos ao longo deste capítulo. Estas experimentações foram estruturadas a partir dos estudos desta pesquisa de mestrado e, fundadas nos princípios e conceitos apresentados até então.

O primeiro tipo de laboratório refere-se a uma experiência pedagógica, com alunos do segundo ano do curso de graduação em dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) durante o Programa de Estágio Docente do Curso de Pós-Graduação em Artes - desta mesma instituição. Esta experiência se deu ao longo do primeiro semestre de 2003, dentro da disciplina Improvisação I, consistente em uma práxis sistematizada voltada para a formação artística.

O segundo tipo de laboratório foi desenvolvido com o intuito de aplicar as informações absorvidas e digeri-las em meu próprio fazer artístico, uma experiência sob o ponto de vista do intérprete. Um relato sobre como essas idéias me levaram a uma mudança de paradigma e me transformaram enquanto artista. Uma reflexão sobre o quanto à experiência de pesquisador serve não apenas aquele que leciona e, pode se transformar em uma possibilidade de aprofundamento artístico.

6.1. PROGRAMA DE ESTÁGIO DOCENTE: UM CAMINHO PEDAGÓGICO PARA A APREENSÃO DOS CONCEITOS

Esta discussão é uma reflexão sobre uma proposta de processo pedagógico voltada para o estudo da personagem feita com estudantes em processo de formação em dança. Esta proposta foi estruturada no sentido de desenvolver potencialidades e conceitos a serviço das Artes Cênicas em geral, sem focar em uma determinada manifestação ou linguagem. Acreditamos que, os princípios e as ferramentas utilizadas são anteriores a uma escolha estética ou a uma linguagem específica e, que podem estar a serviço de qualquer tipo de manifestação cênica, pois ela trata do fato de estarmos em cena e de, através dele, comunicarmos idéias pertinentes a vida.

Este capítulo foi desenvolvido no sentido de compartilhar as experiências vivenciadas, discuti-las e fundamentá-las. Nosso intuito, além de apresentar uma possibilidade pedagógica e metodológica de estudo do personagem, é também apresentar um contexto humano de trabalho e exploração, enfatizando a importância de nos atentarmos a cada circunstância de trabalho e indivíduo.

6.1.1 *INTRODUÇÃO À IMPROVISACÃO E PERCEPÇÃO SOBRE O GRUPO.*

Iniciamos este ciclo de experimentações nos apresentando aos alunos, conjuntamente, com proposta de programa da disciplina, foi feita uma breve exposição da abordagem teórica do curso. Induzimos uma reflexão sobre o tema da improvisação, o que viria a ser improvisar, ouvindo apenas o que cada um tinha a dizer. Após, e sendo um curso pratico, propusemos um jogo de improvisação traçando analogias entre um macro universo específico (o planeta Terra) e um micro (o ser humano), para observarmos como os alunos colocavam na pratica suas idéias sobre o ato de improvisar. Percebemos um pouco de cada aluno e de sua dança, de como pensavam a improvisação. O foco da atenção de cada aluno durante a improvisação estava em conduzir a idéia de macrocosmo, como uma bola, pelo corpo, sem muitas variações de

dinâmicas de movimento. Suas afinidades de movimento eram perceptíveis. Era possível identificar a que níveis espaciais tinham maior afinidade, conseguíamos perceber as bailarinas de chão, de nível médio e de nível alto.

Alguns alunos comentaram sobre o surgimento de movimentos arredondados e circulares e de estarem relacionados às peculiaridades de cada um. Outros, falaram sobre a dificuldade de desenvolver o exercício sem dominar uma “técnica de improvisar”, pois estão geralmente condicionados a copiar movimentos do professor ou a improvisar dentro de um número restrito de possibilidades de movimento presentes em uma determinada técnica ou estilo de dança e sentiam dificuldades em lidar com as possibilidades de erros e acertos durante a improvisação.

Quando nos movimentamos livremente temos vários preconceitos e barreiras e sinto que muitas delas ainda não foram ultrapassadas. Por exemplo: mesmo antes de realizar um movimento o julgamos pela sua forma e temos medo do julgamento dos outros em relação à nossa performance, pois apesar de nos dizermos ‘livres’ sempre fomos muito castrados neste sentido.¹⁶⁸

Ficou clara uma atitude de autocrítica que dificultava a vivência da proposta e a exploração de novas possibilidades de movimento. Com isto, foi observado que eles se relacionavam mais com suas afinidades do que com as ferramentas da improvisação. No momento dos comentários, foi explicado o porquê sugerimos as ferramentas de Laban, inicialmente a “Corêutica”, como ferramenta para o desenvolvimento do estudo da improvisação, pois poderiam proporcionar subsídios para a improvisação, diversos das afinidades de cada um. Elucidamos que nossas bases teóricas estavam fundadas nos estudos de Merleau-Ponty (1999), Paul Schilder e nas técnicas de consciência corporal. Esclarecemos a respeito do porquê das escolhas e procedimentos a serem aplicados, buscando atingir o objetivo da construção da personagem. Ao se falar de construção da personagem ou de composição coreográfica sabemos que um dos meios para tal é o uso da improvisação, porém o que sabíamos, na relação com o grupo, era que necessitaria “a priori” conhecer as ferramentas da improvisação para podermos alcançar nossos objetivos, por um caminho menos confuso e mais organizado.

Em um segundo momento, aplicamos um exercício sobre presença cênica. Dividimos a turma em 2 grupos, A e B, que alternariam os papéis durante o jogo entre observadores e executores. Primeira tarefa: Grupo A observava o grupo B, Grupo B tinha a ação de ser observado. Depois de um tempo, trocavam os papéis. Segunda tarefa: Grupo A observava e Grupo B contava o número de tábuas de madeira no chão. Em seguida, invertiam as funções. Terceira tarefa: Grupo A observava, Grupo B improvisava uma dança onde apenas o dedo mindinho da mão direita podia se deslocar no espaço. Invertiam, em seguida, os papéis. Com tal procedimento, foi possível entender o que significava, na prática, a presença cênica.

O segundo exercício causou muitos questionamentos, mais, aliás, do que o esperado. Na primeira fase do exercício, quando o primeiro grupo observava e o segundo era observado, ambos tinham uma função clara no jogo. O curioso foi que o grupo observado ficou tão constrangido com esta função que a ação do observador, tornou-se cênica, presente e clara e, os que deveriam ser observados perceberam que era muito interessante ver os observadores em ação e, mais, que era muito constrangedor ser observado apenas. O Grupo A realizava muitos movimentos simultâneos e, aos poucos, se encaminhava para o fundo do espaço de ação demarcado. Quando as funções foram invertidas, ficou evidente que o grupo observador, A, no primeiro momento, aprendeu com a observação e, na inversão de funções, preocupou-se mais em realizar uma única ação, ao invés de se esconder em uma multiplicidade de movimentos, como fez o Grupo B.

Quando fui observada a impressão que dava é que tinha que realizar algum movimento, porque estavam me olhando e conseqüentemente julgando. Quando observei achei muito curiosa à reação das pessoas, senti um pouco de angústia da parte delas e um certo receio do que estavam fazendo.¹⁶⁹

A próxima etapa do exercício foi de contar as tábuas do chão. Grupo A iniciava a contagem e o B a observação. Em seguida, as funções foram invertidas. Percebi que, foi menos constrangedora esta fase do exercício, porém a ação de contar as tábuas ainda foi muito pouco explorada e,

¹⁶⁸ Comentário retirado do diário de aula da aluna Carolina Pereira.

¹⁶⁹ Comentário retirado do diário de aula da aluna Gabriela Bagatini.

terminavam de contar as tábuas do chão muito rápido, logo retornavam à situação de constrangimento da fase anterior.

A última etapa foi de improvisar uma dança apenas com o deslocamento do dedinho mindinho da mão direita. Nesta fase, os que eram observados perderam o incômodo e as improvisações foram belas e poéticas, sentiam-se desenvolvendo ação cênica de fato e, apesar de apenas o dedinho estar em deslocamento, era nítido como todo o resto do corpo estava comprometido com a ação. Este jogo tinha o objetivo de evidenciar a importância de se ter um objetivo em cena, as diferenças entre um movimento cotidiano e cênico, o conceito de presença cênica.

Muitas questões foram levantadas pelas alunas. Queriam saber a maneira certa de realizar o exercício. Aos poucos perceberam que, não existe um molde para fazer uma boa cena e sim, um conjunto de fatores que possibilitam que uma mesma ação seja realizada de maneira eficaz em cena ou não. Mas, estes assuntos não eram para serem esgotados em um dia, e sim, abordados ao longo de um semestre.

6.1.2 UMA PROPOSTA DE INSTALAÇÃO PARA A IMPROVISACÃO: UMA EXPERIÊNCIA DE APLICAÇÃO DO CONCEITO DE CORPO DESENVOLVIDO

A idéia de se estruturar esta instalação surgiu da necessidade de se aplicar, como idéia central, o conceito de corporeidade no processo de criação e induzir os alunos a esta reflexão a partir da própria *práxis*. Paralelamente, utilizamos como suporte para o desenvolvimento desta metodologia experimental de preparação para a criação, os conceitos presentes nos estudos de Merleau-Ponty (1999), de Paul Schilder (1994), alguns elementos do Holismo e da prática de Yoga, ferramentas do “Sistema Laban” e algumas considerações de Stanislavski sobre a imaginação e a atenção. Todo este embasamento já foi desenvolvido e apresentado nos capítulos anteriores e, neste iremos nos ater a relacioná-los às experiências vivenciadas em laboratório.

Outro aspecto importante sobre o aquecimento é o conceito de preparação como indivíduo que realizará um trabalho, que não existe separação de corpo objeto ou instrumento de trabalho

que precisa ser afinado, algo externo a você, existe uma pessoa que precisa estar inteira, com seus sentidos ampliados, sua energia, corpo e pensamento prontos a agir em qualquer momento. Não há como separar a pessoa de seu corpo, então não existe possibilidade de haver aquecimento que não prepare o indivíduo, com sua inteireza, sua máxima eficiência desde flexibilidade muscular e espaçamento das articulações, até o estado de espírito e prontidão para realizar algo.¹⁷⁰

Esta instalação foi sendo aplicada de maneira gradativa e repetitiva ao longo do semestre. Introduzíamos, apenas, alguns conceitos a cada encontro, que eram incorporados durante as repetições. Desta maneira, conseguíamos desenvolver melhor os conceitos aplicados e incentivar a reflexão e a apreensão do conteúdo por parte dos alunos. Ao final do semestre, quando todas as etapas da instalação foram aplicadas, os alunos conseguiam desenvolvê-la com discernimento e compreensão sobre a importância de cada etapa. A propriedade sobre esta prática era tamanha, que conseguiam, em grupo, passar por todos os momentos sem uma condução externa.

Apropriando-me desse processo, pude seguir meu tempo interior, descobrindo as minhas necessidades. Tive maior percepção e contato com as sutilezas. O pulsar do meu coração e o movimento das minhas vísceras estavam mais presentes. Tive uma sensação boa, mais confortável, sem as camisas-de-força do tempo e da estrutura externa.¹⁷¹

Nos deteremos, agora, a descrever todas as etapas da Instalação desenvolvida e seus respectivos conceitos de base. Apresentaremos, inicialmente, um esquema daquela e, em seguida, nos aprofundaremos em cada parte.

Etapas da Instalação:	
<i>Início; preparação da atenção.</i>	a. Andar pelo espaço. Transição entre o intervalo e o início da aula. Momento de acalmar as emoções e voltar à atenção para o corpo próprio e para a aula de improvisação.

¹⁷⁰ Comentário sobre esta proposta de instalação retirado do diário de aula da aluna Juliana França.

¹⁷¹ Comentário sobre a execução da instalação sem uma condução externa retirado do diário de aula da aluna Natália Augusto.

	b. Escolher um lugar na sala e uma posição.
<i>Percepção sobre o movimento sutil de cada corpo próprio</i>	c. Perceber sua respiração. Ampliar o movimento da respiração para o máximo de suas potencialidades. Inspirar enchendo o baixo ventre, as costelas e o peito e expirar esvaziando peito, costelas e baixo ventre.
<i>Percepção sobre o movimento sutil de cada corpo próprio</i>	d. Perceber o movimento e, se for possível, ouvir os sons das batidas de seu coração.
	e. Perceber o movimento e, se for possível, ouvir o som do movimento das vísceras.
<i>Percepção sobre o movimento do entorno, espaço circundante.</i>	f. Perceber as partes do corpo que tocam o chão e as que não tocam.
	g. Perceber o movimento e os sons do chão. Perceber o movimento do chão e, se for possível, o movimento da Terra, de rotação e translação.
	h. Perceber toda a pele de seu corpo.
	i. Perceber o movimento do ar que toca sua pele.
<i>Movimento integrado: unicidade entre corpo e espaço.</i>	j. Voltar à atenção para a respiração ampliada, baixo-ventre/ costelas/ peito.
	k. Na expiração, soltar um som de “S” a partir do movimento das cordas vocais. Coordenar a este movimento o movimento das demais partes do corpo com o intuito de liberar as articulações mais congestionadas, as partes mais tensas do corpo.

<i>Movimento integrado: unicidade entre corpo e espaço.</i>	l. Na expiração, soltar um som de “X” a partir do movimento das cordas vocais. Coordenar a este movimento o movimento das demais partes do corpo com o intuito de percorrer os três níveis espaciais, baixo, médio e alto.
	m. Na expiração, soltar um som de “V” a partir do movimento das cordas vocais. Coordenar a este movimento o movimento das demais partes do corpo com o intuito de deslocar-se no espaço, por toda a sala.
<i>Início do trabalho de criação específico.</i>	n. Retomar o estudo das células individuais.

Início; preparação da atenção.

No segundo capítulo desta dissertação, nos atemos a desenvolver uma reflexão acerca dos conceitos de *Imagem Corporal*, *Esquema Corporal* e *Corporeidade*, fundamentados, principalmente, nos estudos de Merleau-Ponty (1999) e Paul Schilder (1995). Refletimos acerca das relações entre cada ser humano com seu próprio corpo, com o movimento e com o espaço. Discutimos sobre a relação sistêmica humano-espaço e, sobre como o pensamento cartesiano e mecanicista ainda influencia o ser contemporâneo e, a relação com seu próprio corpo.

Percebemos que, nosso grupo de trabalho, ainda, apreendia o espaço como algo externo a si e que, possuía coordenadas objetivas, das quais acreditavam poderem ser percebidas através da visão. Identificamos, também que, os alunos entendiam como movimento “aquilo que conseguiam ver em deslocamento no espaço”. Retomamos, assim, nossa grande questão de que a maneira que cada intérprete lida com seu próprio corpo determina as fronteiras e extensões do trabalho artístico em si. Esta primeira etapa da instalação foi desenvolvida no sentido de preparar o ambiente de criação para aguçar esta reflexão.

A Instalação era iniciada com uma caminhada pelo espaço. A ação de caminhar, apesar de ser, aparentemente, uma ação simples e cotidiana,

possuía muitas funções. Durante a sua execução, os alunos deveriam perceber como estava sua corporeidade. Outra função desta ação seguia no sentido de conduzir a atenção de cada aluno para os assuntos da aula. Aos poucos, iriam se desconectando de circunstâncias e pensamentos externos. Este era um momento, também, de reconhecimento do espaço aonde iriam trabalhar, percebiam a textura do chão, a amplitude da sala, os colegas e professores, as sutilezas presentes em cada um desses elementos.

Assim que estivessem completamente atentos aos assuntos do laboratório, pedíamos para que encontrassem um ponto no espaço e uma posição adequada para iniciar o estudo do dia. Estas escolhas eram livres e pessoais e, dependiam totalmente da etapa anterior, na qual percebiam seus estados corpóreos para iniciar a exploração.

Acreditamos na importância crucial desta simples ação de caminhar, capaz de proporcionar a cada aluno um tempo particular para desligar sua atenção dos assuntos externos à investigação e dedicar poucos segundos a perceber suas sensações internas e disponibilidades para o trabalho - além de possibilitar a construção de um ambiente propício para uma investigação artística. Essas disponibilidades para o trabalho variam de acordo com as vivências de cada um, podendo adquirir características múltiplas; podendo, ainda, estar relacionadas às valências físicas ou circunstâncias emotivas de cada um.

A atenção é um elemento importantíssimo para a vida humana, e esta não poderia ser diferente para um trabalho artístico. Ela é uma atividade constante e, está presente em todos os momentos de nossas vidas. Muitas de nossas funções são determinadas por nossa atenção. O princípio Holístico, em particular o Yoga, acredita que, o direcionamento de nossa atenção pode inclusive modificar nossas atividades involuntárias do corpo, como por exemplo: a produção de hormônios, a circulação sanguínea, etc. Evidentemente que, estas circunstâncias não se dão com o simples direcionamento do pensamento, mas através de uma prática diária que envolve estudo do Yoga, prática dos Ásanas e exercícios meditativos, uma alimentação dentro desta filosofia de vida.

O trabalho da atenção não se resume a direcionar um pensamento, mas em envolver toda a corporeidade. Segundo Stanislavski (1999): “os objetos da

sua ‘atenção interior’ estão espalhados por toda a extensão dos cinco sentidos”.¹⁷² Aquela é um dos elementos de estudo fundamentais para os artistas da cena - além de proporcionar um caminho de descobertas, concentração e inteireza; o estudo da atenção, também, interfere e auxilia no desenvolvimento da imaginação. Para Stanislavski: “a ‘atenção interior’ que focaliza coisas que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos, em circunstâncias imaginárias”.¹⁷³

Percepção sobre o movimento sutil de cada corpo próprio

Como já refletimos em capítulos anteriores, aquilo que definimos como “movente” e “move” é estabelecido por nós a partir de uma determinada ancoragem de origem - capaz de nos fazer identificar, por exemplo, um pássaro como animal em movimento e o céu como fundo. Porém, tanto o céu quanto o pássaro estão em movimento¹⁷⁴.

A existência projetada em torno de si mundos que me mascaram a objetividade e determina esta objetividade como meta para a teologia da consciência, destacando estes ‘mundos’ sobre o fundo de um único mundo natural.¹⁷⁵

Pretendíamos desenvolver uma experiência sensível, capaz de permitir àqueles que fizessem a instalação a percepção de que o movimento é um fenômeno maior que o próprio deslocamento e, que a estabilidade é um fenômeno aparente, pois as coisas e o mundo estão em movimento e em relação constante. Para Merleau-Ponty (1999): o mundo não é feito de coisas e, sim, de transições.¹⁷⁶

Partimos para desenvolver um mecanismo de investigação corpórea de alguns dos movimentos sutis do corpo: a respiração, as batidas do coração, o movimento das vísceras, o contato da pele com o espaço e o movimento das cordas vocais.

É relevante evidenciar que, a construção de um ambiente propício e que inspire confiança capaz de permitir ao intérprete adentrar neste mundo de

¹⁷² Stanislavski, Constantin. *Op. Cit.* p. 122.

¹⁷³ Ibid. p.122

¹⁷⁴ Este exemplo é utilizado por Merleau-Ponty (1999) para clarear suas explanações acerca do movimento.

¹⁷⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Op. Cit.* p. 395

movimentos delicados é fundamental, no sentido de permitir o desenvolvimento destas reflexões através de uma vivência artística. É preciso aguçar os sentidos para se perceber estas sutilezas.

O mundo contemporâneo Ocidental condiciona o ser humano a focar a atenção, geralmente, em assuntos externos e a transitar por vários assuntos com muita velocidade. Nos dias de hoje, conseguir proporcionar a um grupo uma gama de percepções introspectivas como esta exige muita atenção ao caminho metodológico, pois se o ambiente de investigação não for propício, as pessoas não conseguem aguçar seus sentidos e perceber o conteúdo destas sensações.

A Respiração

Utilizamos a respiração como mecanismo para compreender a inter-relação entre corpo-espço. Optamos por ser este o primeiro item de exploração deste bloco, pensando em manter a idéia de se construir um ambiente para a investigação. Como os alunos vinham do intervalo e, a atenção de cada um estava em acontecimentos exteriores, aos poucos, com muita sutileza, fomos induzindo a atenção para assuntos interiores para, em seguida, estabelecermos uma nova relação com o espaço.

A respiração é o principal elo com a vida - é a primeira e última ação humana. É uma das principais atividades de relação direta e troca contínua com espaço, pois ao inspirar, conduzimos para dentro de nosso organismo parte do oxigênio existente no espaço e, durante a expiração, expelimos gás carbônico ao ecossistema.

Os pulmões, holisticamente, representam vida. Os Yoguis chamam-no de Grande VAYU, que em sânscrito significa: “ar, propulsor da vida, o sopro de Deus”. Os hindus dizem que, as pessoas nascem com o número de respirações contadas, quanto mais lento respiram, mas tempo de vida terão. Para eles, a relação que estabelecemos com a respiração é um espelho de nossa relação com a vida, representa o quanto se quer viver, o quanto se dá e doa para a vida. O elemento ar representa as idéias, o pensamento. Este é um

¹⁷⁶ Ibid, pp. 327-400

dos motivos dos Yoguis se prepararem para a meditação através da respiração.¹⁷⁷

Durante a Instalação, indicávamos que prestassem a atenção para a respiração, percebendo o tempo de duração, de pausa entre a inspiração e expiração e as partes do corpo que expandiam e recolhiam durante a respiração. Evidente que, introduzir um tema com esta densidade exigiu um tempo de experimentação longo. Identificamos que, os alunos utilizavam pontos do tronco diversos para armazenar o ar durante a respiração. Basicamente, esses pontos se resumem ao baixo ventre, costelas e peito. Denominamos estas respirações como: “baixa”, maior ponto de armazenamento do ar concentrado no baixo-ventre; “intercostal”, este ponto concentrado nas costelas e; “peitoral”, o ponto concentrado no peito. Experimentamos cada uma dessas respirações separadamente, sempre identificando as sensações provindas desta experiência, para, em seguida, experimentar respirar utilizando o máximo das potencialidades de armazenamento do corpo.

Como síntese desta experimentação, os alunos perceberam como respirar utilizando o máximo de suas potencialidades, utilizando toda a capacidade de armazenamento do ar. Esta respiração consiste em inspirar preenchendo o baixo ventre, as costelas e o peito e expirar esvaziando o peito, as costelas e o baixo ventre.

O diretor teatral carioca Eduardo Wotzik desenvolveu, ao longo de sua carreira, uma técnica denominada de “Aspiração”. A Instalação que desenvolvemos não possui nenhuma relação direta com este trabalho. Porém, consideramos interessante ressaltar que este pesquisador da cena acredita que, a conexão do intérprete com sua respiração seja um elemento essencial para o estado cênico e um caminho para a fisicalização das emoções. É importante ressaltar que, Wotzik é praticante de Yoga e que sua técnica surgiu pela influência desta prática.¹⁷⁸

As Batidas do Coração

¹⁷⁷ Informações obtidas no curso de Yoga em 2003, Instituto de Yogoterapia.

¹⁷⁸ Entrei em contato com a pesquisa de Eduardo Wotzik através do projeto “Ateliê Coreográfico – Rio”, do qual fiz parte da primeira edição, no ano de 2003. A partir deste primeiro contato comecei a pesquisar esta técnica sobre a direção deste diretor. Cabe ressaltar que este encontro se deu após esta experiência laboratorial.

O coração é responsável por impulsionar o sangue para o corpo. É um órgão oco, com formato de uma pêra, cujas paredes são formadas por músculos involuntários. Fica situado no peito entre os dois pulmões. É dividido em duas partes, direita e esquerda; subdivididas em duas outras partes: câmara superior, aurícula e câmara inferior, ventrículo. O coração pode se contrair (sístole) e relaxar (diástole) em média 70 vezes por minuto. A diástole dura um pouco mais que a sístole, permitindo que o coração descanse 13 horas e trabalhe 11 por dia. As batidas acontecem devido ao choque entre o ventrículo esquerdo contra o peito, durante a contração. No Sistema Circulatório há uma pequena circulação, que vai do coração, eixo, ao cérebro; e, uma grande circulação, que segue do coração aos pés. O mesmo sangue percorre estes dois caminhos. Este passa pelos rins e pelas supra-renais. O Sistema Circulatório tem como função principal distribuir moléculas de oxigênio para todo o corpo.¹⁷⁹

O coração, sob o aspecto holístico, possui o formato de uma “quaternidade”: como o mundo, inferior, superior, oriente e ocidente. Possui um formato de cruz, o centro é onde todos os raios se convergem; conseguindo o equilíbrio, o ponto de mutação.¹⁸⁰

Durante a Instalação indicávamos que, levassem a atenção para as batidas do coração, que tentassem percebê-las ao longo do corpo, ouvindo-as.

O movimento das Vísceras

O último passo da Instalação consiste em perceber o movimento das vísceras, um dos estágios mais sutis de todo processo. Acreditamos que, nem todos os alunos conseguiram perceber o movimento interno de suas vísceras, porém a busca em si desta percepção já é suficientemente importante para este trabalho. O labor com a atenção se desenvolve ao longo da prática e, o mais importante para o aluno em formação é não deixar de praticar. As vísceras ficam na região pélvica, importante não só para a locomoção como enquanto energeticamente, conforme já abordamos ao longo da reflexão sobre a “Técnica Energética de Soares” (2000).

Percepção sobre o movimento do entorno, espaço circundante.

Nesta etapa da Instalação, nos debruçamos sobre a idéia de que o espaço, apesar de visto é - em muitos casos, compreendido como fundo estático, objetivo e imóvel - está em movimento constante. Induzíamos à conscientização e percepção do princípio de Laban que afirma: (que) “há movimento em todos os aspectos da vida”.

Não há um “não-movimento” - a estabilidade e imobilidade completa não existem. Tudo está em movimento: o corpo do aluno, o chão, as paredes, o outro.

Outro aspecto relevante é de que, o espaço não é um ente determinado por coordenadas objetivas externas a cada indivíduo. Merleau-Ponty entende-o como o “meio pelo qual a posição das coisas se torna possível... potência universal de suas conexões”.¹⁸¹ O ser é situado no mundo e, a relação espacial está em função desta conexão. A existência é, em si, espacial. Não podemos separar o ser humano de seu conhecimento sobre o espaço. O ato do reconhecimento se dá a partir de pontos de ancoragem, ou seja, nenhum conhecimento é, por si, orientado - ele é situado por nós a partir da visão que temos sobre ele. “É essencial ao espaço estar sempre ‘já constituído’, e nunca o compreenderemos retirando-nos em uma percepção sem mundo”.¹⁸²

É importante, também, lembrar que, apesar de não ser meio de localização espacial decisivo, o campo visual pode impor uma orientação que não é a do corpo. Nenhum conteúdo, como já foi dito, é, por si, orientado; mas, muitas vezes, a visão nos leva de encontro com esta relação clássica e objetiva com espaço, o que nos impõe uma espécie deste “espacializado-espacializante”.

O espaço está acentado em nossa facticidade... Ele não é nem um objeto, nem um ato de ligação do sujeito, não se pode nem observá-lo já que ele está suposto em toda observação, nem vê-lo sair de uma operação constituinte, já que lhe é essencial já ser constituído, e é assim que magicamente ele pode dar a

¹⁸⁰ Apostilas de Yoga e experiência no curso do Instituto de Yogoterapia, 2003.

¹⁸¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Op. Cit.* p. 328

¹⁸² Ibid. p. 339

paisagens as suas determinações espaciais, sem nunca parecer ele mesmo.¹⁸³

Já identificamos que, existe uma tendência humana a identificar como movimento partículas em deslocamento perceptíveis pelo sentido da visão. Por este motivo e pelos demais citados anteriormente, durante toda a Instalação, o aluno era induzido a fechar os olhos e ativar os demais sentidos - o que facilitou a utilização da atenção e a percepção das etapas do trabalho.

Neste momento, especificamente, utilizamos alguns mecanismos de algumas técnicas de consciência corporal, em específico da “Eutonia”.

Nesta etapa da Instalação, indicávamos que levassem a atenção para as partes do corpo que tocavam o chão. Nas primeiras vezes que praticaram esse procedimento, o grupo se posicionava na sala, em pé, com a repetição e uma maior atenção sobre as necessidades específicas de suas corporeidades, iam aos poucos experimentando novas posturas, utilizando todos os níveis espaciais.

O passo seguinte era perceber a textura do chão e as sensações provenientes deste contato. Logo, indicávamos que tentassem perceber o movimento do chão que pisavam: se através do tato, percebiam os movimentos do pavilhão onde faziam aula, os passos das pessoas, a vibração das máquinas do prédio. Os índios norte-americanos identificavam um ataque inimigo pela vibração do chão. Ao colocarem os ouvidos na terra, conseguiam ouvir o som do galope de cavalos em distância de quilômetros.

Sugerindo uma percepção ainda mais sutil, indicávamos que os alunos percebessem o movimento das moléculas da madeira, que apesar de aparentemente estática, está em constante movimento, transformação. Finalizávamos a percepção sobre este item, indicando que tentassem sentir o movimento do planeta Terra entorno de si mesmo (rotação); e, entorno do Sol (translação).

A etapa seguinte era de conduzir a atenção para toda a pele. Durante os laboratórios, indicávamos pontos opostos do corpo para auxiliar o desenvolvimento desta sensibilidade. Em seguida, indicávamos que percebessem o movimento do ar.

¹⁸³ Ibid. pp. 342-343

Quando introduzimos esta etapa, as alunas diziam sentir o espaço girar e algumas tinham inclusive enjôos. Acreditamos que, o enjôo também foi causado pelo trabalho da respiração. Este tipo de sintoma é comum quando se inicia uma experimentação sobre a respiração. Este fenômeno ocorre em função de uma melhora da atividade respiratória, que leva a um aumento da oxigenação do organismo, e quando isto ocorre bruscamente, na região do cérebro, pode levar à tontura, enjôo e até desmaios.

Movimento integrado: unicidade entre corpo e espaço.

Como já inferimos anteriormente, após fixarmos uma idéia de corpo e espaço através da Instalação, a finalização desta experiência se conclui com o estabelecimento da relação corpo-espaço a partir dos conceitos desenvolvidos.

Neste momento, além de desenvolver a atenção e a imaginação, iniciamos um trabalho de preparação das articulações e da musculatura para uma exploração artística, através de um aquecimento do corpo como um todo.

Retomamos a atenção na respiração e pedíamos que, durante a expiração, liberassem um som de “S” e que, deixassem o corpo acompanhar este movimento. Indicamos que, relacionassem este movimento à soltura e liberação das articulações. Após um tempo, quando percebemos que já haviam trabalhado com todas as articulações do corpo, pedíamos para expirar com o som de “X”, relacionando os movimentos à exploração dos níveis espaciais, tentando não se manter, por muito tempo, em um único nível. O próximo passo foi de expirar em “V”, relacionando os movimentos corporais ao deslocamento por toda a sala.

Esta proposta de aquecimento permitia total liberdade de movimentos e, acreditamos que, sua eficácia dependia de todo o processo de autopercepção. As alunas iniciavam o deslocamento partindo das articulações que percebiam como mais necessitadas e, aos poucos, passavam a envolver todo o corpo. Ao inserirmos a exploração dos níveis espaciais e, em seguida, o deslocamento, naturalmente, o grupo explorava dinâmicas variadas, sem se ater mais ao nível espacial de sua preferência.

Ao observarmos as danças que surgiam ao final de cada Instalação, percebíamos uma integração clara entre corporeidades e espaço. Não ignoravam a influência do contato com o chão, com a sala de trabalho e com a

densidade do ar. Qualquer mínimo detalhe interferia na dança de cada aluna gerando possibilidades de criação. Percebíamos que: modificavam e eram modificadas pelo espaço a todo o tempo.

A respiração representa a ligação entre o interno e o externo, por isso muitas vezes estamos sentindo algo que é possível ser identificado no corpo e através da respiração pode-se equilibrar esse estado. Como em uma das aulas enquanto estava parada observando minha respiração, me senti extremamente incomodada e sentia um peso, um cansaço em meu corpo, mas conforme fui respirando e ultrapassando esse estado, iniciou-se de dentro de mim um mínimo movimento interno, que ao começar as propostas, eles foram se ampliando e saindo de forma fluida e leve, sentia meu corpo não mais cansado, mas sim disposto a trabalhar e, como pedia a proposta, estava disposto a se expandir dentro do movimento até atingir o universo inteiro. Senti que nesse estado presente em que atingi, nesse caso devido à respiração, realmente estava inteira e presente ali naquele exato momento, me permitindo projetar meus movimentos para fora da minha pele e também desenhá-los no espaço.¹⁸⁴

Algumas considerações sobre a Instalação.

Percebemos a importância desta proposta de Instalação desenvolvida para a improvisação e criação artística, através da repetição deste trabalho ao longo dos laboratórios. Além de estruturar um ambiente de trabalho capaz de fazer com que as alunas tragam sua atenção para si mesmas e respeitem suas necessidades, a experiência que tiveram de improvisação partiu da relação com suas individualidades e, não de modelos propostos pelos professores. Acreditamos que, esta prática proporcionou um entendimento da utilização de ferramentas para a improvisação, a qual proporciona um exercício a partir da transformação destes elementos e, não da mera cópia. Esse procedimento partia de um “*religare*” das alunas com o espaço circundante, o ambiente. Não utilizamos regras no sentido de “receitas” para a improvisação - inclusive, esta não deve seguir qualquer tipo de regra, sendo isso contra os princípios

adotados até então. Improvisar implica em dialogar com o meio, seja ele: o espaço, o outro, ou, até mesmo, o espectador. A aula de improvisação se estruturou em estabelecer regras de jogo para este diálogo e indicar ferramentas que o auxiliam. Seria impossível, dentro desta abordagem, entender estas regras como “receitas” (regras pré-instituídas) para uma improvisação com sucesso. O resultado desejável dependia da maneira com que cada um se relacionava com os conceitos apresentados.

6.1.3 ESTUDO DAS FERRAMENTAS DA “CORÊUTICA”

Durante o capítulo quatro (04) desta dissertação, discutimos alguns conceitos do “Sistema Laban”: a “Corêutica”, a “Eukinética” e os *Bartenieff Fundamentals*. Em nossas práticas laboratoriais, nos propusemos experimentar alguns destes conceitos aplicados ao estudo da improvisação e a uma experimentação de construção de personagem.

Partindo do princípio de que esses conceitos do “Sistema Laban” já foram, devidamente, apresentados e discutidos - desenvolveremos, neste item, uma reflexão sobre a aplicação de algumas ferramentas deste sistema de análise e experimentação do movimento.

Níveis Espaciais

Durante a exploração, utilizamos a idéia de que os níveis espaciais são definidos a partir do centro do corpo. Todas as experimentações das ferramentas do “Sistema Laban” foram antecedidas pela Instalação desenvolvida e discutida no item anterior. A vivência desta ferramenta, conseqüentemente, se deu através de um processo de autopercepção, fazendo com que cada um desse atenção às suas necessidades individuais e especificidades de cada dia - com o intuito de que com a prática, o aluno se atente para as constantes mudanças de seu corpo e as influências que sofre. Apesar de nosso foco de experimentação ter sido concentrado no estudo dos níveis espaciais, introduzimos o estudo da “Kinesfera”, pois seria muito difícil

¹⁸⁴ Comentário retirado do relatório da aluna Julia Corrêa Giannetti.

desenvolver um trabalho de autopercepção e comunhão com o espaço, como é o processo descrito supra, sem utilizar tal artifício.

Vale a pena reforçar que, os elementos da “Corêutica” (estudo do corpo no espaço) são estudados separadamente por um caráter didático, porém, sabemos que ocorrem simultaneamente - por isso, apesar de termos dado maior atenção a um elemento específico, aproveitamos para introduzir conceitos referentes a outro elemento, no caso, a “Kinesfera”.

Iniciamos a experimentação através do estudo desta, permitindo que cada um atentasse ao seu espaço pessoal a partir da respiração, percebendo a maneira como respiravam, os órgãos e músculos envolvidos e suas sensações. Passamos por alguns elementos técnicos de expressão vocal e, pelo princípio Labaniano de que “todos os movimentos do universo são variações das ações de expansão e recolhimento, inclusive o movimento da própria respiração”. Associamos a esses pontos de expansão e recolhimento - os níveis espaciais - identificando e experimentando estes pontos concentrados no tronco: respiração baixa na região do baixo ventre, respiração média na parte das costelas e respiração alta na localidade peitoral. Indicamos que, percebessem suas afinidades com esses pontos de expansão durante a respiração natural de cada um. Essas afinidades foram, de fato, muito variadas - alguns se relacionavam com apenas um desses pontos; outros, utilizavam a combinação de dois desses pontos durante suas respirações cotidianas.

Em seguida, conduzimos a atenção dos alunos para o espaço que os circundava, sem perder de vista o próprio corpo como referência. Sugerimos que, entrassem em contato com seus centros de peso ou gravidade e que, a partir dele, tentassem dividir o espaço externo em três camadas (níveis): alto, médio e baixo e, que procurassem identificar as fronteiras entre cada um destes. Percebemos que, utilizar o próprio corpo como referência espacial era inovador na prática da maioria. Utilizando as diferentes variações de movimento a partir da idéia de expansão e recolhimento, pedimos que comesçassem a explorar os níveis espaciais.

Relacionamos os níveis da respiração aos níveis espaciais. Associamos a respiração abdominal ao nível baixo, respiração intercostal ao nível médio, e, por fim, a respiração peitoral ao nível alto. Em seguida, após um primeiro contato com os níveis, invertemos as associações de modo a associar as três

(03) possibilidades de respirações a cada um dos três (03) níveis espaciais. Pedimos para que os alunos percebessem as diferentes dinâmicas que surgiam durante essas variações. Sugerimos que, se atentassem para as mais confortáveis e menos confortáveis. Esta condução da percepção tinha como intuito fazer o aluno sensibilizar-se às diversas possibilidades de dinâmicas de movimento e suas afinidades e dificuldades.

O fato de ter feito o trabalho dos níveis junto com a respiração me fez pensar nas dinâmicas possíveis nos níveis alto, médio e baixo e a possibilidade de alternar as dinâmicas quando ao passar do nível baixo pro médio pensava em trabalhar a dinâmica do alto, ou ao estar no baixo pensar no nível alto. E isso ampliou muito minha movimentação, alterando minhas ações que geralmente trabalho dentro de cada plano.¹⁸⁵

O incômodo em trabalhar determinadas dinâmicas foi tratado com naturalidade, como parte integrante e necessária ao processo investigativo. Percebemos a dificuldade dos alunos em se relacionar com tal desconforto. Podemos relacionar nossas dificuldades de explorar certos tipos de movimentos e qualidades ao desconhecido a um possível caminho para novas descobertas, novas possibilidades de movimento. Trabalhar apenas com sensações prazerosas, geralmente, nos leva a nossas afinidades e a nossos padrões habituais de sobrevivência. As características da vida - de estar em constante movimento e transformação - não nos permite estagnar nossos padrões de sobrevivência e, trabalhar apenas com aquelas. As dificuldades são conflitos motores para a criação.

Na improvisação é necessário desenvolver bastante isso de não trabalhar apenas com o cômodo, o conhecido, mas sim arriscar dentro da contrariedade, do imprevisto e suas inúmeras possibilidades. São estas possibilidades criadas e bem aproveitadas que servirão de ferramentas para facilitar na fluidez da improvisação. Para auxiliar esse processo utiliza-se uma tríade formada pelo motivo, o qual ajuda a construir o tema e depois segue a intenção. Na verdade, o conhecido e o desconhecido pertencem ao corpo; por isso é necessário nos

¹⁸⁵ Comentário retirado do relatório de aula de Júlia Corrêa Giannetti

apropriarmos do desconhecido porque assim conseguiremos utilizá-lo.¹⁸⁶

Ao longo do exercício, tivemos que estimulá-los para iniciar um deslocamento pela sala. Devido ao fato do início do trabalho ter levado a um estado de introspecção, os alunos exploravam os níveis sem sair do local onde iniciaram o trabalho, mantendo uma qualidade de movimento estável. Porém, após estimular o deslocamento, as mudanças de dinâmicas e energia de cada corporeidade começaram a acontecer.

As dinâmicas de ação diversas da movimentação confortável e natural a cada intérprete causaram uma espécie de tensão interna, que dentro do exercício, assumiu qualidade dramática. Constatamos este aspecto quando pedíamos para trabalhar com uma respiração diferente da que estavam acostumados. Muitos reclamaram da respiração peitoral; outros, da intercostal. Esta tensão, também, aconteceu quando pedíamos para alterar a respiração da qual iniciamos a exploração dos níveis em outro e os fatores de movimento. Este estado aproxima-se a um “estado de conflito interno” e, torna o exercício de improvisação interessante de ser observado. Em muitos momentos, nos sentimos como espectadores, construindo situação para determinada improvisação. Por isso, indicamos que a tensão criada era quase dramática, no sentido de estar relacionada a um conflito e, por isto, se aproximar dos princípios do Drama.

Identificamos, durante a experimentação dos níveis da respiração com os níveis espaciais, algumas afinidades gerais com alguns fatores de movimento (Fluência, Peso, Espaço e Tempo). Durante as relações entre o nível alto e a respiração alta, o grupo desenvolvia movimentos em tempo rápido, fluência livre e peso leve. Estas combinações caracterizam o que Laban chama de “impulso apaixonado”: o sentimento está ligado ao fator fluxo e as sensações ao fator peso, o tempo rápido dá o caráter de urgência a este impulso. A respiração é um elemento fisiológico que está, diretamente, conectado aos estados emotivos. Muitos pesquisadores de diversas áreas já elucidaram estas relações. Artaud (1999) explicita esta conexão em sua pesquisa sobre o atleta afetivo. A respiração concentrada na região peitoral está ligada à ansiedade. As mulheres dos séculos XV a meados do século XX

¹⁸⁶ Ibid.

utilizavam esta respiração por conta da super valorização da cintura feminina e o excesso do uso de espartilhos. Sabemos que, em geral, a visão sobre o caráter feminino, destas épocas, estava associada à leveza, fragilidade e ao romantismo.

A exploração da respiração baixa, em seu nível baixo, assumiu característica de tempo lento, fluência livre e, o fator peso alternava entre firme e pesado. Também, configura-se o estado apaixonado, porém as modificações relativas ao peso e ao tempo deram a movimentação um caráter melancólico, que, em alguns momentos, levavam ao peso pesado em que os alunos abandonavam-se ao espaço e começavam a entrar em um estado de preguiça e inércia. Indicamos que, não abandonassem o corpo no espaço, que buscassem se relacionar com o fator espaço e buscassem fatores opostos durante a exploração dos níveis. Percebemos que, a mudança dos níveis de respiração durante cada nível espacial viabilizaram uma transição natural entre essas dinâmicas. Supomos, a partir desta experimentação, que existem relações de afinidades entre a o nível da respiração, os níveis espaciais e as emoções. Porém, este seria um assunto para uma outra pesquisa, pois uma conclusão como esta não pode ser reduzida a uma única exploração e, requer uma densa reflexão sobre as características fisiológicas, psicológicas e espirituais da respiração.

O estudo da “Eukinética”, durante o laboratório, foi abordado sutilmente, sem a tentativa de delimitar os conceitos e as relações estabelecidas entre os fatores de movimento. Utilizamos a nomenclatura dos fatores de movimento como estímulos, sem depositar sobre eles o conteúdo completo deste estudo. Porém, em função da nomenclatura clara e precisa dada aos fatores de movimento, a compreensão sobre a essência de cada fator foi imediata. Acreditamos que, isto se deu pela característica essencial dos estudos Labanianos em identificar e localizar, didaticamente, os elementos presentes na natureza do movimento. Daí surge à importância do “Sistema Laban” e suas possibilidades múltiplas de aplicações e desdobramentos.

Kinesfera e Projeções Espaciais

Durante muito tempo, trabalhamos sobre o conceito de “Kinesfera”, sem anunciá-lo aos alunos. Permitimos que, aos poucos, fossem se familiarizando com o seu espaço pessoal, suas transformações e influências sofridas pelo entorno. Fora desta forma que, fomos anunciando o conceito de “Kinesfera” durante as experiências.

Como já vimos no capítulo quatro (04) desta dissertação, o tamanho da “Kinesfera” varia de acordo com a relação corpo-espaço-forma, situação vivida, o estado de espírito do indivíduo e a maneira como se relaciona com o entorno. O estudo da “Kinesfera” está relacionado à construção e manipulação da energia interna de cada.

O entendimento sobre a energia interna já havia sido desenvolvido ao longo das aulas durante a instalação. Uma das grandes mudanças de ponto de vista que acreditamos ter causado no grupo foi à percepção de que o movimento não se resume ao deslocamento do corpo no espaço. A percepção sobre os movimentos sutis do corpo possibilitou gradativamente ao grupo, aprender a mobilizar sua energia interna e sua intenção espacial.

Outro recurso facilitador para a exploração desta ferramenta foi à identificação da voz como parte do corpo. Em um primeiro momento, este dado parece óbvio, porém, principalmente em um grupo de bailarinos em formação, percebemos que a voz era tida como elemento desconhecido e, que era esquecida enquanto parte do corpo, geradora de movimento. Utilizamos a voz durante as explorações da Kinesfera e, percebemos que foi um elemento facilitador desta exploração e, em um segundo momento, da exploração das projeções espaciais.

Em nossas investigações, relacionamos a exploração da Kinesfera à projeção do corpo no espaço. Induzíamos, através de metáforas, os alunos a explorarem suas potencialidades energéticas e a manipulá-las expandindo a projeção do movimento. Como recurso, utilizávamos a imagem do aluno ocupar o espaço gradativamente com sua energia corporal passando das fronteiras da epiderme para uma grande bolha que, aos poucos, ocupava a sala, o departamento, o campus universitário, a cidade de Campinas, o Estado, a região, o país, o globo, até o Cosmo. Desenvolvíamos, em seguida, o caminho inverso.

Este exercício foi desenvolvido a partir da exploração exaustiva de uma única célula coreográfica¹⁸⁷, que incorporava a voz como parte do corpo. Acreditamos que, o uso da voz foi um elemento facilitador do estudo das projeções espaciais e, conseqüentemente, da kinesfera. A voz, também, auxilia na exploração da intenção espacial e, conseqüentemente, na manipulação da energia interna. Para alguns alunos, a percepção destes aspectos sutis do corpo é mais difícil que para outros. Explorar diferentes caminhos é um interessante mecanismo para facilitar o processo de aprendizado, pois, como argumenta Silva em seus ensinamentos, o aprendizado é um processo individual e, só cada aluno pode fazê-lo, nossa função de educador segue no sentido de dar subsídios a este aprendizado¹⁸⁸.

Ferramentas utilizadas indiretamente: Tensões Espaciais, Progressões, Formas, Projeções, Dimensões, Planos, Direções, Volume e Escalas.

Durante esta experiência, abordamos algumas ferramentas da Corêutica diretamente, enquanto outras foram abordadas indiretamente. Utilizamos material didático sobre este estudo de Laban¹⁸⁹ com o intuito de facilitar a identificação de todas as ferramentas. Além dos textos para leitura, foram pedidos diários de trabalho, local onde os alunos descreviam as aulas, identificavam as ferramentas e princípios abordados e colocavam suas impressões pessoais e dúvidas. Este trabalho foi desenvolvido integrando todos estes aspectos – as aulas práticas, discussões e reflexões, apostilas, textos e diários de aula – em uma práxis artística. Toda esta práxis revela o processo desenvolvido e suas extensões artísticas.

Os estudos diretos de algumas ferramentas da Corêutica nos possibilitaram acessar indiretamente as demais. Por exemplo, ao estudarmos a “Kinesfera”, imediatamente acessamos as ferramentas dos planos espaciais - que nos levam a percepção do volume corporal e da projeção do movimento. A projeção espacial, por sua vez, nos leva a identificar a intenção espacial e ao estudo das direções e sentidos do movimento. Enfim, esses instrumentos da

¹⁸⁷ Entendemos célula coreográfica como unidade mínima, elemento coreográfico mínimo. Para facilitar sua compreensão a célula coreográfica está na mesma proporção para a frase coreográfica e para a composição coreográfica final que as palavras estão para uma frase e para um texto escrito, sendo que no caso da dança, este texto corporal é inscrito no espaço.

¹⁸⁸ Silva, Eusébio Lobo da, 1993.

¹⁸⁹ Silva, Eusébio Lobo da, 2002.

Corêutica nos possibilitam a exploração de uma teia, onde uma ferramenta leva a outra; afinal, são aspectos referentes ao estudo do corpo em movimento no espaço.

6.1.4 *APRESENTAÇÃO DE ALGUMAS FERRAMENTAS TEATRAIS: REFLEXÕES SOBRE O MOVIMENTO, A AÇÃO E O JOGO DRAMÁTICO.*

Vimos desenvolvendo, até então, uma reflexão sobre um processo pedagógico voltado para a construção da personagem que acreditamos ser valioso para gerar conhecimento neste aspecto das Artes Cênicas e, que possa servir de material para todos aqueles que, de alguma forma, se interessam pelo assunto. Apesar de almejarmos uma abrangência universal desta pesquisa, não podemos ignorar as necessidades específicas de nosso grupo de trabalho. Principalmente, no sentido de que cada experiência é única e, falando-se de arte e de seres humanos, por mais que um processo pedagógico seja aplicado em distintos grupos, o resultado desta vivência sempre será único e intransferível. Talvez, este seja um dos principais fundamentos a ser aprendido pelo artista intérprete-professor-diretor. Essa é uma das condições que a vida nos determina e, a todos nós cabe apenas aceitá-la e contemplar a beleza da efemeridade das coisas.

Segundo Laban (1978): “O uso do movimento... deriva de um poder que até os dias de hoje não foi explicado em sua natureza. Por outro lado, não pode dizer que este seja um poder desconhecido, já que somos capazes de observá-lo em vários níveis, onde quer que haja vida”.¹⁹⁰ Identificamos que, devemos estabelecer um enlace entre uma visão subjetiva e uma visão objetiva - o que nos garante a possibilidade de realizar uma metodologia de pesquisa qualitativa e experimental. Nenhum aspecto do mundo pode ser desvinculado da percepção individual daquele que observa - porém, existe algo comum a todos os indivíduos que permite com que compartilhem deste mesmo. Não somos completamente subjetivos – também, não existe um mundo externo que nos possibilite identificar uma verdade absoluta e única a todos.

¹⁹⁰ Laban, Rudolf Von, 1978, p. 50.

A ciência nunca será uma verdade absoluta, mas um pensamento comum que permeia as relações humanas presentes em uma sociedade. A pesquisadora Joana Lopes defende estas idéias e acredita que, os físicos serão os poetas do futuro¹⁹¹. Segundo esta pesquisadora, estamos num momento em que a física não nega mais a existência de um observador, porém entende que existem questões comuns à maioria dos observadores. É sobre este ponto de vista que trabalhamos nesta pesquisa.

Precisamos ressaltar que o grupo em questão era determinado por bailarinas em formação, que aparentavam crer que o movimento se limitava ao deslocamento do corpo no espaço. Aos poucos, fomos ampliando esta percepção sobre o fenômeno do movimento, como demonstramos ao longo deste capítulo. Seus interesses na dança estavam em explorar as potencialidades poéticas de suas corporeidades e, as alunas encontravam-se em uma fase do curso em que se busca explorar diferentes caminhos. Todas as informações dadas sobre estes aspectos da pesquisa – o Movimento, as Ações Físicas e o jogo dramático – eram novas. A maneira como seriam apresentadas e abordadas determinariam toda a continuação do processo. Acreditamos na necessidade e importância de se abordar estes elementos em um processo de construção de personagem - porém, devemos ressaltar que, a amplitude e a complexidade deste tema deve ser determinada pelo grupo de trabalho e suas condições de absorvê-la.

Nossa concepção sobre o jogo dramático e sua importância não era apresentada apenas como recurso pedagógico, mas como estrutura essencial de experimentação. Toda a aula era organizada dentro de uma estrutura de jogo. O aluno estava o tempo todo em diálogo com o entorno – o espaço, o colega, o professor, ele mesmo – sob regras claras e com objetivos definidos.

Acreditamos que, essas circunstâncias de trabalho dentro do universo da dança ofereçam novas bases de pesquisa para o bailarino em formação e que permitam novas descobertas. A circunstância de jogo tira o aluno de uma atitude contemplativa em relação à Arte e a si próprio, colocando-o em atitude de comunicação, de expressão e, permite que as habilidades físicas pessoais sejam colocadas em seu devido lugar, como um aspecto de suas buscas e pesquisas corporais, mas não como o único fim. A dança não é um esporte de

¹⁹¹ Informações retiradas de anotações feitas em aula com esta pesquisadora.

habilidades, é uma maneira de expressar-se poeticamente diante do mundo, através do movimento de corpos no espaço.

Nosso objetivo não é discutir os significados da dança, mas acreditamos na importância de se abordar este assunto em um processo pedagógico de formação de bailarinos. Consideramos necessário o desenvolvimento das habilidades cinestésicas, porém reforçamos que este não é o fim da dança, mas apenas um dos elementos de aperfeiçoamento do bailarino a serviço de algo maior: sua expressão e comunicação através de sua Arte. Sua dança.

Como já discutimos no capítulo anterior, para falarmos sobre personagens acessamos imediatamente a idéia de persona, pessoa, personalidade. Para adentrar em um trabalho de construção de personagem, para construir qualquer tipo de recorte sobre os mistérios das vidas humanas, acreditamos que, seja preciso - antes de qualquer coisa - compreender os seres humanos como corporeidades e, suas atitudes diante do mundo, como a combinação de elementos estruturados em uma teia complexa. Acreditamos ser importante sensibilizar o artista em formação para as maneiras como o homem dialoga com o mundo e, desenvolver sua atenção para o fato de que percebemos o outro através de suas ações, movimentos e atitudes diante do entorno que o cerca, diante de um contexto.

Um corpo é sempre o corpo de uma personalidade, e a personalidade possui emoções, sentimentos, tendências, motivos e pensamentos... Ao se ver e compreender o corpo de outra pessoa compreende-se imediatamente a ação desta pessoa expressa nos movimentos. A percepção do corpo alheio e do modo como expressa as emoções é tão primária quanto a percepção de nosso corpo e de sua expressão emocional.¹⁹²

Quando realizamos um recorte das vidas humanas e, as transpomos no palco dentro de um determinado contexto, o fazemos através de movimentos, gestos e ações. Acreditamos na importância de decuplar estas formas expressivas pedagogicamente a fim de utilizarmos a serviço de nossas buscas, desta proposta de construção da personagem.

A discussão acerca dos conceitos de movimento, gesto e ação se deu através de um grupo de jogos onde os alunos experimentavam e refletiam

¹⁹² Schilder, Paul. *Op. Cit.* p. 189

sobre a experimentação. Procurávamos partir sempre de elementos já vivenciados para introduzir novos assuntos, com o intuito de aproximar ao máximo o novo conteúdo ao universo do grupo. Iniciamos um jogo que consistia em explorar diversas maneiras de se manipular um objeto, no caso, um pano grande. O jogo se deu em duas etapas - na primeira, cada participante deveria se relacionar com o objeto, dançar com ele, para em seguida entregar ao colega. Na segunda etapa, deveriam dar ao pano, através do movimento, um novo significado, como se o pano fosse um objeto coringa. Pretendíamos, a partir desta experiência, discutir a idéia que apresentamos no início deste item: de que “ao se ver e compreender o corpo de outra pessoa compreende-se imediatamente a ação desta pessoa expressa nos movimentos”.¹⁹³

Introduzimos o questionamento sobre a diferença entre movimento e ação. O grupo percebeu que diferentes ações possibilitavam a mudança de significados atribuídos ao mesmo objeto e que, de alguma maneira, as ações estavam ligadas a um significado interno e a uma intenção de realização em relação a algo ou alguém. Mantendo a idéia de experimentar as diferenças entre movimento e ação, aos poucos, fomos classificando o fato do movimento ser uma característica de todos os seres do universo e, de a partir dele, abrímos uma chave maior que englobe a ação. A ação é um tipo de movimento do corpo no espaço, porém possuem características mais específicas.

Retomamos os paralelos entre nossa inscrita espacial e a escrita literária. Em uma partitura de movimentos, a ação corresponde ao verbo em uma frase. Segundo Burnier (2001): “a ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens que ele somente ele pode transmitir”.¹⁹⁴ Como já discorremos anteriormente, a ação física implica em uma intenção, um plano de ação e uma realização através de movimentos do corpo no espaço. Ela diz respeito a expressar as necessidades de um indivíduo no espaço.

A maneira de construir a exploração do movimento no espaço do ator é diferente da do bailarino. O bailarino explora as potencialidades plásticas e

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Burnier, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001, p. 35.

poéticas do movimento. O conceito de ação física permite, ao bailarino, experimentar e acessar a prosa do movimento e, serve, também, como mais um recurso de exploração e pesquisa. Sem dúvida, os caminhos e escolhas estéticas de um bailarino e de um ator em um processo de composição de personagem são diferentes, porém, identificamos estes elementos como germens comuns para um processo de composição de personagem e, como ferramentas importantes para a formação tanto de bailarinos como de atores – principalmente, pelo fato da cena contemporânea se configurar também pelo hibridismo de linguagens artísticas. Para Laban (1978): “A arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões corporais, incluindo o falar, a representação, a mímica, a dança e mesmo um acompanhamento musical”.¹⁹⁵

Compreender estas ferramentas era um primeiro passo para utilizá-las a serviço da cena, porém, não eram suficientes. Percebíamos que, seria preciso fazer o grupo compreender um pouco mais sobre o universo teatral para utilizá-lo a serviço de suas construções de personagens, sendo elas em um espetáculo de dança, de teatro, uma performance, etc. Era preciso que compreendessem estes elementos como instrumentos para a criação e, não como uma linguagem artística estabelecia.

Aplicamos um jogo dramático com o intuito de que explorar possibilidades de se contar uma história e, de que o Teatro era uma delas. Além disso, que a maneira de se dramatizar uma história poderia possuir inúmeras configurações. Formamos uma roda e pedimos para alguém contar uma história de sua vida, sendo narrador e personagem desta história. Os demais deveriam ouvir a história atentamente. A segunda etapa do exercício consistia em outra pessoa, alguém que ouviu, contar esta história do colega para o grupo, como se o grupo não conhecesse a história. O grupo deveria permanecer ouvindo a história. A fase seguinte foi dividir a turma em grupos que dramatizassem a mesma história. Estes tiveram um tempo para se estruturar e, em seguida, apresentar suas dramatizações dos fatos. As apresentações tiveram uma característica semelhante: o elemento principal era a palavra falada, as ações físicas pouco diziam sobre a história dramatizada. Pedimos que repetissem as apresentações, sem poder dizer nenhuma palavra e sem tempo para combinar a cena previamente.

¹⁹⁵ Laban, Rudolf Von, 1978, p. 23

Comparamos as diversas maneiras experimentadas de se contar a mesma história, percebendo as principais diferenças da narrativa. Logo, foram apontados os diferentes tipos de narrador que surgiram: em primeira e em segunda pessoa. Estabelecemos um paralelo entre uma narrativa lírica e épica. Aos poucos, identificaram que a narrativa dramática era mais uma possibilidade de se contar uma história. As diferentes abordagens dadas pelos grupos, também, contribuíram para a percepção sobre as inúmeras possibilidades de encenação.

Abordamos outro aspecto pertinente à encenação teatral de fundamental importância, a idéia da existência de um ponto inquietante pelo qual a cena se desenvolva, a presença de um conflito propriamente dito. A cena teatral apresenta questões a partir da solução de conflitos (atingindo metas e objetivos), assim como na vida. Este dado pode parecer óbvio para um grupo de atores, porém é um aspecto novo para aqueles que são iniciados na prática teatral ou, estão interessados em utilizar ferramentas teatrais a serviço de suas buscas.

Observei que a expressão verbal completa a expressão corporal e vice-versa. Podemos entender a mensagem pelo movimento que se torna cheio de significados. Podemos narrar apenas colocando um incômodo para fora ou tornando aquilo a visão do eu-lírico, o poético. O que torna clara a narrativa ou a movimentação é o conflito ou a oposição. A beleza está na complexidade, no bordado de várias cores.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Comentário retirado do diário de aulas de Natália Augusto Silva.

6.1.5 *A DANÇA DO PERSONAGEM: UMA PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO A PARTIR DAS FERRAMENTAS DO “SISTEMA LABAN”.*

A partir da exploração das ferramentas da Corêutica, pedimos para que cada um desenvolvesse uma célula coreográfica. Como incorporamos a voz a nossas investigações e demos ênfase ao fato dela ser parte integrante do corpo, as células coreográficas eram compostas, também, por movimentos vocais. Toda a proposta de construção de personagem se desenvolveu a partir desta célula.

Aos poucos, começamos a explorar as imagens individuais providas das células coreográfica, estimulando os alunos a identificar as sensações e imagens que tinham durante a execução de suas células. Tomando como ponto de partida a textura do ar, indicamos que, aos poucos, fossem construindo este ambiente imaginário. Trabalhando com a idéia do ar causar resistência para o movimento, fomos atribuindo às ferramentas do “Sistema Laban” um contexto metafórico e imaginário. O labor com a Kinesfera foi aplicado, no sentido, com a finalidade de construir este ambiente.

Retomamos o estudo das três possibilidades de respiração: alta (peitoral), média (intercostal) e baixa (abdominal). Indicamos que, explorassem a célula utilizando cada uma das três respirações estudadas e, que percebessem as diferentes sensações providas desta respiração. Pedimos, em seguida, que escolhessem qual destas respirações se adequavam à célula coreográfica, questionamos sobre qual era o tipo de respiração para a célula. Aquela foi ponte para adentrarmos no universo de “quem” realizava a célula, que tipo de personagem realizava aquele movimento. Ainda, intuímos sobre qual era a vivência dele, que idade tinha.

Questionamos sobre o objetivo daqueles movimentos, qual era a intenção da frase coreográfica. O que aquele “quem”, naquele “ambiente” (kinesfera) pretendia com o determinado movimento (célula coreográfica). Em síntese: relacionamos o estudo da Kinesfera, do campo energético que envolve aquele “movimento”, ao “ambiente”, o “onde”; o estudo da respiração foi conectado ao “quem”, a idade. O deslocamento no espaço foi relacionado à intenção daquele sujeito (“quem”).

Este processo de construção de personagem perdurou por algumas aulas. O recurso utilizado foi de aproximar as ferramentas já dominadas pelo grupo, utilizadas pelo universo da dança, a algumas outras importantes para a construção de uma personagem pertencente ao universo teatral. Aos poucos, enquanto investigavam os instrumentos do “Sistema Laban”, lançávamos estas questões e imagens. Todo este universo imaginário foi desenvolvido durante intensa investigação da célula coreográfica.

Ao final de cada encontro, realizávamos um procedimento semelhante: pedíamos para diminuir a projeção da célula até ela se transformar em um pulsar. Sugeríamos a percepção de suas sensações e, de como o corpo se organizava diante deste pulsar, sem perder o ponto de sustentação da respiração deste “quem”. Indicávamos que, caminhassem com aquele e, percebessem como era o caminhar deste sujeito, deste personagem que começava a se configurar. Pedíamos que, encontrassem um gesto que sintetizasse esta experiência de personagem e, que o repetissem ao final de cada exploração. Ainda, que escolhessem uma parte do corpo e, que armazenassem nesta, a memória das sensações experimentadas.

Durante o início dos encontros seguintes, após a Instalação, quando desejávamos reiniciar o trabalho de construção da personagem, repetíamos o mesmo processo, só que em uma ordem inversa: retomávamos as sínteses dos personagens desenvolvidas na aula anterior a partir desse ponto do corpo onde armazenavam as sensações da personagem, resgatando o ambiente através do aumento da projeção do movimento no espaço. Resgatávamos o ponto de sustentação da respiração da célula associado à idéia do “quem” realizado neste movimento. Por último, reforçávamos a busca por um objetivo ou intenção para aquele sujeito.

Por um tempo, nos concentramos em experimentar as variações de projeções deste movimento no espaço e, descobrir, de fato, a maneira de caminhar do personagem. Aos poucos, novas possibilidades de movimento surgiam como variação da célula inicial. Estas novas possibilidades eram sempre acompanhadas de um contexto - estimulávamos a exploração de novas oportunidades a partir da variação das intenções do personagem naquele ambiente. Indicávamos que, criassem um contexto para o que estavam desenvolvendo: “onde estava o personagem” (?), “o que ele fazia

neste lugar” (?), “quais eram os objetivos dele” (?). Aos poucos, alguns recursos da técnica de Stanislavski eram inseridos. Desenvolvemos, desta forma, uma mudança de estrutura de improvisação sutil e, o grupo incorporava estes novos dados sem choques e dificuldades.

Naturalmente, essas variações da célula coreográfica foram se transformando em ação, selecionamos três (03) destas ações. O próximo passo foi de construir uma frase coreográfica, utilizando estas ações: a célula de movimento e o caminhar. Iniciamos, aos poucos, uma exploração das progressões espaciais, de possibilidades de percurso. Pedimos para que, definissem um percurso claro no espaço. Após defini-lo, repetiram por várias vezes a frase designada. Este percurso foi incorporado a ela.

Estabelecemos um paralelo entre a frase coreográfica e a partitura de ações físicas. Neste trabalho, atuaram como sinônimos - porém utilizávamos a nomenclatura de “frase coreográfica” para manter a idéia de aproximar ao máximo o trabalho de construção de personagem ao universo do bailarino.

O fenômeno da cena é único, independente do estilo e linguagem.

De alguma forma, existem recursos universais a todas as Artes Cênicas, pois habitam o mesmo universo de atuação.

Depois de estabelecida a inscrita espacial deste personagem, introduzimos a repetição daquela frase coreográfica. Esse recurso possibilitava grandes conquistas ao intérprete, viabilizava a intimidade com o objeto de estudo, o amadurecimento e o refinamento da partitura como um todo. Utilizamos-no, também, com o intuito de se instaurar uma linha de acontecimentos durante o percurso, para que definissem os objetivos individuais de cada movimento e, em seguida, um objetivo geral para toda a frase. Aos poucos, fomos nos aprofundando nos elementos propostos pela técnica de Stanislavski. Indicamos que estabelecessem o tempo em que acontece a frase, o local, e que esta narrativa fosse sendo criada ao longo das repetições. Com a intimidade entre o aluno e seu personagem construída, foi possível acessar com profundidade o contexto do personagem.

Com o contexto aprofundado, pudemos retomar as questões referentes ao estudo sobre as narrativas. Dentro do sistema de trabalho desenvolvido até então, indicamos que, diminuindo a projeção do movimento no espaço e mantendo apenas a respiração suporte e o estado de personagem, narrassem

os acontecimentos da frase em terceira pessoa, em seguida, pedimos para repetirem em primeira pessoa. Fizemos este procedimento com todos do grupo simultaneamente. Indicamos que memorizassem estas duas narrativas e a frase. Pedimos que buscassem figurinos para estes personagens e, em um último momento, apresentassem seus trabalhos individualmente, a frase coreográfica seguida das duas narrativas.

Aos poucos, a utilização das ferramentas foram se tornando desta maneira (narrativas) e poesia e, a idéia de construção de personagem foi se clareando e se inscrevendo no espaço. A respiração e a célula matriz associaram-se ao “quem” (sujeito), a kinesfera ao ambiente, e as ações se transformaram na base estrutural para a construção da narrativa. Em seguida, transformamos esta em épica e lírica, quando o intérprete descrevia a cena e contava sua própria história.

Nos preocupamos em apresentar esta idéia de construção de personagem, aproximando ao universo do grupo e mostrando, aos poucos, que o universo teatral está presente em cada um, que não está distante da prática artística daquele grupo específico de bailarinos em formação e, que pode ser desenvolvido e utilizado a serviço de suas pesquisas artísticas.

6.1.6 *ESTUDO DA “EUKINÉTICA”*

Nesta experiência artística realizamos um recorte na aplicabilidade do estudo da Eukinética, utilizamos este conhecimento com o intuito de amadurecer as potencialidades expressivas dos estudos de construção de personagem desenvolvidos. Apresentamos o conteúdo da Eukinética através de material didático¹⁹⁷, discutimos os conceitos e experimentamos sua aplicabilidade nas células coreográficas.

Primeiramente exploramos o Fator Fluência e seus extremos, em fluência livre e controlada, em seguida exploramos o Fator Peso. Percebemos a diferença entre abandonar o corpo em relação à gravidade e em ceder o corpo à gravidade. Partindo da atitude de ceder o corpo à gravidade, experimentamos os extremos deste fator Peso Firme e Peso Leve. Os outros

¹⁹⁷ Silva, Eusébio Lobo da, 2004.

dois fatores foram experimentados na seguinte ordem: fator espaço, direto e indireto, e fator tempo, urgente e lento.

Durante a investigação, cada um percebeu suas afinidades em relação à utilização e aplicação dos fatores. Conseguiram, experimentar novas possibilidades de movimento explorando suas afinidades e dificuldades, perceberam descobertas expressivas. O estudo dos fatores de movimento ajuda a identificar e melhorar a expressividade de uma composição, auxilia a compreender alguns aspectos referentes ao movimento e a clarear intenções. Através desta pesquisa o grupo pode se atentar às sutilezas de seus estudos de personagem e encontraram um caminho para pesquisar o “colorido” expressivo de seus personagens, descobriram maneiras de enfatizar as diferenças de intenções sutis entre cada movimento e encontraram ferramentas eficazes para auxiliar nos estudos das emoções, intenções e objetivos.

Laban reforçava sobre a importância de se pensar e estudar o movimento a partir de sua própria natureza, sobre isso argumentava que “é preciso raciocinar em termos de movimento para obter o domínio do movimento”.¹⁹⁸ O estudo da Eukinéctica torna-se um bem valioso para aqueles que se interessam em compreender melhor sobre as questões humanas.

É útil que o ator-bailarino considere e compare os ritmos típicos de movimento de vários seres vivos, animais e homens, a fim de chegar a algum entendimento da seleção de qualidades de esforço, ou dos tipos de impulsos internos apropriado aos vários personagens, situações e circunstâncias representados na mímica primitiva.¹⁹⁹

A Eukinéctica é um estudo que possibilita ao ator dançarino adentrar nestas questões partindo de uma compreensão mais profunda sobre a natureza do fenômeno do movimento, permite uma investigação intensa sobre as qualidades expressivas humanas e sobre os demais seres vivos.

6.1.7 *CONSIDERAÇÕES FINAIS*

A divisão destes itens foi determinada para facilitar a compreensão sobre o conteúdo de nossas experimentações. Muitos destes princípios, conceitos e ferramentas foram aplicados de maneira integrada. Esta

¹⁹⁸ Laban, Rudolf Von, 1978, p. 43

experiência foi de valor imensurável para esta pesquisa e proporcionou e estimulou o desenvolvimento do embasamento teórico, a aplicação de nossas idéias, dúvidas e questionamentos.

Esta proposta de sistematização pedagógicas de nossas idéias, também influenciou e favoreceu o desenvolvimento dos outros laboratórios desta pesquisa, assim como algumas questões dos outros laboratórios serviram-se a este. A experiência da docência permitiu um caminho de mão dupla, tanto de descobertas e questionamentos quanto de aprendizado e aprofundamentos. Ambos papéis encontram-se em estado de aprendizado e desenvolvimento, tanto alunos quanto professores. A oportunidade de se aplicar uma sistematização de idéias é um campo precioso de descobertas e desenvolvimento do conhecimento.

¹⁹⁹ Ibid. p. 33

6.2. “O BEBÊ DE TARLATANA ROSA”, EXPERIMENTANDO SOBRE A INTERPRETAÇÃO

Esta reflexão diz respeito ao processo de construção da cena teatral “O bebê de Tarlatana Rosa”, baseada no conto de João do Rio²⁰⁰. A adaptação desta obra para a cena teatral foi feita por Lígia Tourinho e Gustavo Garcia da Palma. Durante o conto, Heitor de Alencar relata a seus companheiros de boêmia uma macabra aventura de carnaval. A ação acontece em dois planos: o presente, quando Heitor narra durante uma noite sua aventura; e, o passado, quando o conto nos transporta para os encontros de Heitor com o Bebê de Tarlatana Rosa. A história, além de apresentar os encontros e desencontros dos dois, culmina em uma circunstância inusitada - quando Heitor tira a máscara de carnaval do Bebê, um nariz de papelão, e percebe que o bebê fica sem nariz.

Conjugamos neste experimento as leituras e reflexões sobre a construção da personagem associadas às ferramentas da “Técnica Energética de Soares” (2001). Tínhamos como proposta desenvolver um estudo sobre narrativa corporal, explorando diferentes maneiras de se contar uma história em uma cena. Em nossa adaptação para a cena teatral, a atriz²⁰¹ transitava por três (03) estados de personagens: o personagem narrador Heitor; Heitor no tempo do passado, quando acontece a aventura narrada; e, o Bebê de Tarlatana Rosa. Partindo da ideia da técnica supra citada, esta intérprete transita por três (03) qualidades de energia diferentes: um narrador que se transforma durante o decorrer da cena, Heitor no passado e uma mulher (o bebê) em pleno carnaval. Utilizamos os recursos daquela para se transpor entre estes diferentes personagens e, conseguir dialogar com estes diferentes estados emotivos.

O primeiro passo de estruturação da cena foi ler o conto e, estruturar um roteiro de acontecimentos, conjuntamente com grupos de frases do autor que julgávamos essenciais. A memorização do texto foi feita durante a escolha de ações e movimentos. A cena foi sendo lentamente esculpida no corpo da atriz. Experimentávamos possíveis maneiras de substituir a narração de um

²⁰⁰ Rio, João do. *O Bebê de tarlatana Rosa*. Os Cem Melhores Contos Brasileiros. Seleção: Ítalo Mariconi. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.

²⁰¹ Que neste caso sou eu, Lígia Losada Tourinho.

acontecimento pela ação. E, assim, a cena foi se inscrevendo no espaço - uma verdadeira coreografia de ações, que possibilitava a existência de três (03) personagens, interpretados por uma única atriz. A transição de um tempo da narrativa para o outro era dada pelos diversos estados corporais e a descrição ganhou função de ação.

6.2.1 *AMBIVALÊNCIA ENTRE APARÊNCIA E REALIDADE: A IMPORTÂNCIA DA MANIPULAÇÃO DA ENERGIA INTERNA - INTENÇÃO ESPACIAL - EM FUNÇÃO DA CRIAÇÃO DE UM CONTEXTO.*

Artaud (1999) desejava

fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira. (...) e o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade.²⁰²

Durante o sono o homem retorna às fontes subjetivas de sua existência, restabelece um espaço mítico no qual caminha para o desejo. Merleau-Ponty (1999) afirma que durante o sono, assim como no mito, aprendemos onde se encontra o fenômeno sentido para o que caminha nosso desejo, o que nosso coração teme, de que depende nossa vida. Esta idéia aproxima-se ao que tanto Artaud busca em seu teatro da crueldade. Porém durante o sonho não abandonamos o mundo e é sobre ele que sonhamos. Merleau-Ponty (1999) afirma que a existência projeta em torno de si mundos que mascaram o indivíduo, destacando estes “mundos” sobre o fundo de um único mundo natural. A consciência, a partir da transposição destes mundos, não admite uma separação entre a aparência e a realidade. O que distingue então o homem comum do homem em delírio, esquizofrênico?

²⁰² Artaud, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 97

As diferenças entre aparência e realidade são dadas a partir de característica intrínsecas das mesmas. Esta identificação está ligada à fé de correção de um “erro possível” - está além do simples reconhecimento de uma verdade objetiva. Perceber implica em crer em um mundo. O “mundo aparente” caminha e, se transforma a partir do “mundo real”, a partir da relação do “espaço aparente” com o “espaço óbvio” – o qual é estruturado a partir de uma certa ancoragem de origem, como já foi mencionado anteriormente, presente na ancestralidade que emana da vivência. Portanto, o que garante este equilíbrio não é a estrutura objetiva do seu espaço, mas seus pontos de ancoragem. O esquizofrênico perde o elo de ligação com estes pontos de ancoragem comuns à maioria dos homens e, passa a se relacionar com um espaço que não é mais óbvio.

Algo semelhante ocorre com o teatro: a cena acontece em um espaço que não é mais óbvio, no “espaço aparente”. Porém, o ator em momento algum perde a dimensão do espaço vivido, dos seus pontos de ancoragem, transita conscientemente no espaço aparente do delírio e do sonho. Este espaço, que não é mais óbvio, surge dentro de uma convenção mútua entre intérpretes e espectadores, na qual, dentro do espaço cênico, tudo é permitido. Rompem-se os limites estabelecidos no “mundo real” e, cada indivíduo passa a se permitir novas relações, novos pontos de ancoragem. O espaço cênico torna-se semelhante ao espaço do sonho - onde todos podem dar “asas à imaginação” e, transcender o espaço óbvio e comum chamado de “espaço real”, entrando no espaço da arte, da transcendência e dos sonhos. Merleau-Ponty contribui para esta idéia quando afirma que:

o que importa para a orientação do espetáculo não é o meu corpo tal como de fato ele é, enquanto coisa no espaço objetivo, mas meu corpo enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo “lugar” fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação. Meu corpo está ali onde tem algo a fazer.²⁰³

Ora, neste sentido o ator age dentro de um espaço virtual estabelecido a partir de pontos de ancoragem também desta forma, convencionados a partir do roteiro e da estrutura do espetáculo. Este ator é uma corporeidade,

²⁰³ Merleau-Ponty. Maurice. *Op. Cit.* p. 336

constituída pela *Gestalt* CORPO-MENTE-ESPÍRITO - sujeito da ação que realiza. A partir destes novos pontos de ancoragem, cria o entorno, o ambiente da cena e o próprio personagem, que na verdade são um desdobramento do próprio ator, visto que são dimensionados pelo mesmo ser consciente.

Esse corpo virtual desloca o corpo real a tal ponto, que o sujeito não se sente mais no mundo em que efetivamente está, e que, em lugar de sentir suas pernas e seus braços verdadeiros, ele sente as pernas e os braços que precisava ter para caminhar e agir no quarto refletido, ele habita o espetáculo. É agora que o nível espacial oscila e estabelece em sua nova posição. Portanto, ele é uma certa pose do mundo por meu corpo um certo poder do meu corpo sobre o mundo. Projetada na ausência de pontos de ancoragem exclusivamente pela atitude de meu corpo.²⁰⁴

A estruturação destes novos pontos de ancoragem é apresentada para o espectador sob a forma de convenções teatral. O ator organiza sua relação espacial a partir de uma nova ordem - a do espetáculo. No caso da cena do “Bebê de Tarlatana Rosa”, o palco ora se transformava no baile de carnaval, ora no salão onde Heitor narrava suas aventuras, hora numa das ruas da cidade, sem o auxílio de nenhum objeto ou cenário. As convenções foram estruturadas a partir das ações inscritas no espaço. O ambiente era determinado pelas intenções espaciais da atriz durante sua performance. Esta relação modificava o espaço, sua tessitura, suas características.

Nosso estudo da narrativa se deu nesta instância, em como uma atriz, apenas com seu figurino em um palco com uma geral branca, poderia suscitar diferentes ambientes e coloridos ao longo de uma narrativa? Exploramos os limites de construção poética de um corpo no espaço. Até que ponto as ações inscritas no espaço seriam suficientes para contar uma história com tantas nuances?

Nossa questão está no fato de que a ação física inicia sua inscrita espacial na intenção, no plano para a ação, conforme descrevemos minuciosamente no capítulo anterior. Um estudo minucioso dos aspectos energéticos humanos e, da manipulação desta energia - direcionamento da

²⁰⁴ Ibid. p. 337

atenção e intenção espacial - viabiliza ao ator estruturar, com precisão, suas convenções e gerar diversos coloridos e sutilezas para a cena.

A compreensão sobre a complexidade do fenômeno corpo e a dimensão do estudo sobre as pulsões, sobre os esforços e impulsos internos, permitem que o ator adentre no mundo do silêncio e, retrate com complexidade seus personagens, assim como a alma humana. Acreditamos que, quando o ator compreende a complexidade de sua corporeidade e a teia de elementos que compõem suas ações inscritas no espaço, consegue, com mais facilidade, direcionar seu próprio trabalho e captar aspectos daquela.

Consideramos que, estes elementos são incorporados e, constantemente desenvolvidos ao longo do percurso de cada um enquanto intérprete da cena e que estas questões são inesgotáveis, podendo sempre ser desenvolvidas e evoluídas. O trabalho com as ações físicas não implica apenas em desenvolvê-las no espaço com plasticidade, mas em manter a energia interna - que atribui, a cada indivíduo, a essência da vida em constante transformação e relação com as ancoragens do espetáculo.

Existe um momento na cena em que Heitor, no baile, se desloca para observar a orquestra. Este momento é referente ao primeiro encontro com o Bebê. A ação consiste em dar dois passos para a esquerda e cruzar os braços. Executar esta movimentação não garante a inscrição do baile no espaço, mas a mobilização interna em relação a esta orquestra imaginária permite que ela se inscreva - para o ator - em personagem e para o público. Nesta simples ação, muitas ferramentas estão envolvidas da “Corêutica” e da “Eukinética”; quando Heitor cruza os braços, possui uma atitude de peso abandonado, tempo lento e espaço indireto, permite ao público compreender que a orquestra não estava tão interessante e constrói oposição em relação ao momento em que ele encontra o bebê - os fatores se modificam completamente, o tempo fica urgente e, o espaço direto e o peso já não ficam tão em evidência.

Gostaríamos de atentar para o fato de que estamos abordando, através do estudo da Eukinética, as qualidades expressivas da cena sem traduzi-las em palavras. Acreditamos que, esta abordagem, seja fundamental para os artistas, pois o que cada um compreendeu sobre a atitude de Heitor diante da orquestra, só cada um pode sabê-lo. O que ficou claro a todos foi uma direção geral de Heitor em relação ao baile. Compreender os padrões expressivos

viabiliza a apreensão sobre os padrões energéticos e sua manipulação. Porém, não devemos adquirir uma atitude normativa diante dos fatores, mas podemos reconhecer algumas características gerais relacionadas a alguns estados humanos.

Além da compreensão sobre estes aspectos do “Sistema Laban”, a ação é valorizada e ganha muitas nuances a partir da relação com as ferramentas de Stanislavski. As circunstâncias da ação - objetivos dos dois personagens que se apóiam gerando tensões e oposições - em uma simples ação, muitas questões são abordadas e estão envolvidas, como uma teia complexa. E o entendimento sobre a manipulação da energia interna do ator permite acessar esta teia de elementos presentes na ação.

6.2.2 AS DIFERENTES DINÂMICAS ESPACIAIS E O ESTUDO DOS CHACKRAS PARA A VARIAÇÃO DOS PERSONAGENS

Utilizamos os recursos da técnica energética para obter maior diferenciação entre os personagens feminino e masculino e entre Heitor no presente e no passado, suas transformações e mudanças de estado. Nesta etapa utilizamos os recursos da Técnica Energética. Foram usados os Chakras Plexo Solar e Cardíaco, para auxiliar na diferenciação entre os personagens masculino e Feminino respectivamente. Segundo Soares (2000), O Chakra do Plexo Solar “é a fonte das sensações. Seu princípio é masculino, temporal, mecânico, linear, rígido”.²⁰⁵ Enquanto o Cardíaco está relacionado à água: “Seu princípio é feminino, espacial, circular, espiralado, flexível”.²⁰⁶ Experimentamos iniciar a partitura de ações a partir dos Chakras selecionados. A utilização da técnica energética auxiliou a encontrar um estado diferenciado para cada personagem e, como ambos estão relacionados às energias Homem/mulher, buscamos encontrar um tônus e uma tensão sexual favorável ao desenvolvimento da cena como um todo.

Este trabalho permite a percepção sobre as sutilezas humanas e oferece uma maneira específica e, no nosso caso, complementar às outras ferramentas utilizadas. Acreditamos que diferentes processos possam auxiliar sobre a

²⁰⁵ Soares, Marília Vieira. *Op. Cit.* p. 53

compreensão dos mesmos princípios. Esta mesma cena foi influenciada por diferentes técnicas e metodologias artísticas, porém, todas elas culminaram para um mesmo fim e nos auxiliaram a compreender a complexidade dos elementos envolvidos em uma encenação e em um processo de composição de personagem.

²⁰⁶ Soares. Op. Cit., p. 57.

CONCLUSÃO

Nossa principal indagação surgiu no sentido de estudar a relação entre a construção da personagem e o movimento e de como este fenômeno se daria através do corpo. Quais seriam as relações entre corpo e intérprete no ato de composição (?). Nossa questão nos levou a investigar o fenômeno corpo e, nos revelou a complexidade do ser humano e, com isso, nos levou a crer que a Arte de compor personagens, construir recortes sobre a alma humana, não poderia ser diferente.

Percorremos uma revisão de conceitos que estivessem a serviço do fenômeno corpo e que poderiam ser relacionados às Artes Cênicas, bem como maneiras de aplicar estes conceitos em uma práxis corporal e técnicas de consciência corporal. Percebemos que, diferentes abordagens corporais podem adotar os mesmos princípios e, que a vivência de diversas experiências voltadas para o mesmo fim auxiliam a compreensão destes e suas idéias. Supomos que, quando o intérprete está em cena todos estes conhecimentos são sintetizados em sua ação e que, compreender a complexidade de aspectos relativos ao ser humano e, inclusive - compreender a incapacidade humana de entender seus próprios processos, o fato de lidarmos com questões ocultas e inexplicáveis da própria existência - pode nos levar a um trabalho artístico mais sólido e rico. Não podemos saber tudo sobre a alma humana e, este fato, nos faz lidar melhor com nossos processos inconscientes e, construir caminhos palpáveis e tangíveis para a cena - sem perder de vista o fato de que algumas coisas não serão compreendidas e executadas pela força da natureza, de nossa intuição, como já dizia Stanislavski.

Estudar o “Sistema Laban”, também, veio de encontro com estas questões e nos permitiu realizar uma reflexão sobre o panorama e o desenvolvimento destes estudos no Brasil e no mundo. Encontrar um estudo que sistematize e compreenda a amplitude das questões que envolvem o movimento, determinou muitas das reflexões ao longo desta pesquisa. Poder abordar o movimento a partir de suas próprias características, ou seja, falar de movimento em termos de movimento permite um salto qualitativo em relação a maneiras de se abordar a cena e a construção de personagens, auxilia de maneira “palpável” a compreensão sobre o “impalpável” e, a tratar a energia

interna - que nos permite a vida - como algo concreto e possível de ser manipulado e transformado.

Esta pesquisa, também, nos levou a reconhecer a sensibilidade de Stanislavski em estruturar os elementos principais da essência humana em uma técnica teatral despretensiosa e, que respeita profundamente os mistérios da vida e as belezas daquilo que nos parece obscuro. Este pesquisador chama de “natureza” estas faculdades da vida, incompreendidas pelo homem. Fala daquilo que nos é permitido compreender e, através dessas coisas, acessa a mágica da natureza, com a simplicidade e a humildade de compartilhar seus processos através do diário de aulas de Kóstia, personagem fictício presente na obra de Stanislavski. Sua maneira de abordar os conceitos de sua técnica se efetua através de uma história de um jovem e seu processo de formação. Sua obra é de tamanha complexidade que a própria maneira de apresentar seus conceitos é estruturada com base na arte de construir personagens e revelar suas complexidades através de ações. O olhar sobre o trabalho de Stanislavski, a partir da corporeidade, nos levou a muitos questionamentos, desde o fato de perceber que no trabalho deste pesquisador é possível reconhecer princípios pertinentes à vida - o questionamento do fenômeno corpo, das relações entre o inconsciente e o consciente, sobre imagem corporal e sobre a percepção. Levantamos a hipótese de que, compreender estes conceitos, também, pode levar a uma compreensão mais apurada sobre as idéias apresentadas por este pesquisador.

Muitos são os caminhos apontados e as chaves de continuidade que este trabalho nos proporciona, desde a estruturação de processos de consciência corporal voltados para o trabalho do intérprete, até mesmo sobre refletir acerca das relações entre a “Corêutica” e a Fenomenologia - estudando as relações do intérprete com o entorno e sua inscrita corporal, tão quanto à “Eukinética”, a serviço da manipulação da energia interna. Além das questões já apresentadas anteriormente.

Por fim, todo este trabalho, suado, vivido e transpirado nos aguçou cada vez mais a crer que, a compreensão sobre o que vem a ser o fenômeno corpo e a relação entre cada intérprete consigo mesmo interferem profundamente nos processos e resultados cênicos. Abordar a corporeidade exige respeito ao ser e seus aspectos tangíveis e intangíveis. Somos complexos, instigantes e muitas

vezes inexplicáveis. A arte implica em questionar estes aspectos da vida e, cabe a nós – artistas - não a tratarmos de forma reducionista nem simplista.

ARTE

Das tripas,

Coração.

(Adélia Prado)

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Gerda. *Eutonia*”. *Um caminho para a percepção corporal*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1992.
- Artaud, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Bartenieff, I. & Lewis, D. *Body Movement*. New Tourk, Gordon and Breach, 1980.
- _____, I. & Davis, M. *Effort/ Shape Analysis of Movement; the Unit of Approaches to Movement and Personality*. New York, Gordon and Breach, 1980.
- _____, FORRESTINE, P. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching*. New York: Dance Nutation Bureau, Inc., 1973.
- Bertherat, T. *As Estações do Corpo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.
- _____. & Bernstein, C. *O Corpo Tem Suas Razões*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- Bonfitto, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- Burnier, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- Casciero, Tomas. *Laban Movement Studies and Actor Training; An Experiential and Theoretical Course for training Actors in Physical Awareness and Expressivity*. (Ph. D. – Arts and Humanites) Theater Department, Towson University, 1998.
- Cordeiro, A. *Nota-Anna; A Escrita Eletrônica dos Movimentos do corpo Baseada no Método Laban*. São Paulo, Annablume, FAPESP, 1998.
- _____, Homburger e Cavalcanti, C. *Método Laban – Nível Básico*. São Paulo, Ed. Laban Art, 1989.
- Fernandes, Ciane. Fernandes, Ciane. *Esculturas Líquidas: A Pré-expressividade e a Forma Fluida na Dança Educativa Pós-moderna*. Cadernos Cedex 53 Dança educação, Campinas, Editora da Unicamp. 2001.
- _____. *O Corpo em Movimento: o “Sistema Laban”/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume, 2002.
- Guinsburg, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

- _____. *Stanislávski, Meyerhold e Cia*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.
- Laban, Rudolf Von. *O Domínio do Movimento*. São Paulo, Summus Editorial, 1978.
- _____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo, Ícone Editora LTDA, 1990.
- _____. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- _____. & Lawrence, F. *Effort; Economy of Human Movement*. London, MacDonald and Evans, 1974.
- _____. *A Life for Dance; Reminiscences*. London, MacDonald and Evans, 1975.
- _____. *A Vision of Dynamic Space*. London and Philadelphia, The Falmer Press, 1984.
- Lopes, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo, Papirus, 1989.
- _____. *Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento*. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- Michaelis. *Dicionário Inglês – Português*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1999.
- Olivier, Giovanina. *Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade*. Dissertação (Mestrado em Educação Motora) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- Preston, D. V. *A Handbook for Modern Education Dance*. London, MacDonald and Evans, 1963.
- _____. *An Introduction to Kinetography Laban*. London, MacDonald and Evans, 1966.
- _____. *Dancing and Dance Theory*. Kent, Scorpion Press, 1979.
- _____. *Point of Departure; The Dancer's Space*. London, MacDonald and Evans, 1980.
- _____. *Dance Is a Language, Isn't it?* London, Laban Center for Movement and Dance, 1987.

_____. *Dance Words*; Compiled by Valerie Preston-Dunlop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.

Este é o livro mais recente da autora sobre seu trabalho em dança Teatro

_____. *Rudolf Laban; Na Extraordinary Life*. London, Dance Books Ltd, 1998.

Schilder, Paul. *A Imagem do Corpo: As Energias Constitutivas da Psique*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

Silva, Eusébio Lôbo da. *Método Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. Instituto de Artes/ Unicamp. Tese de Doutorado em Artes, Campinas, 1993.

_____. *Comentários sobre o estudo da "Corêutica"*. In Cadernos de Pós-graduação da Unicamp, Campinas, Volume 6, 2002.

_____. *Comentários sobre o estudo da Eukinéica*. A ser publicado pelo Caderno de Pós-Graduação da Unicamp, Vol. 7, 2004.

Soares, Marília Vieira. *Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo*. Faculdade de Educação/ UNICAMP. Tese de Doutorado. Campinas, 2000.

Rengel, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Instituto de Artes/ UNICAMP. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2001.

Rio, João do. *O Bebê de tarlatana Rosa*. Os Cem Melhores Contos Brasileiros. Seleção: Ítalo Mariconi. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.

Siqueira, Adilson Roberto. *Busca e Retomada; Um Processo de Treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-dançarino*. Dissertação de Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Unicamp, 2000

Stanislavski, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____. *A Criação do Papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A., 1989.

_____. *Manual do Ator*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Tavares, Maria da consolação G. Cunha F. *Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento* . Barueri, Manole, 2003.

Vianna, Klaus e Carvalho, M.A. *A Dança*. São Paulo, Siciliano, 1990.